مصارع الرجال

تهليلة لاجمل الجياد

ارهقني الرقص .. وعرس الموت
يمتد اعواما على اعوام
خوفي ، يمر الوقت
ولم اعانق سيدي الآتي من الاحلام
دمرتني يا موت
جددتني يا موت
ارهقتني . ارهقتني يا موت !
فما الذي تأمرني يا اجمل الجياد
واجود الجيـاد
انا الذي رددت دينك القديم كله رددت
انا الذي مملكتي اغلقت الدموع
ابوابها .. وفتحت ابوابها الدموع
مملكتي استراح موسى في حمى اسوارها
وزودت محمدا بالماء
وقاسمت رغيفها ، يسوع
فما الذي تأمرني ، يا اجمل الجياد
يا موت ! يا ابن الشمس والاعياد ؟!

مصارع الرجال

وجهي الى كل جهات الارض
مجللا بالنـار
وجهي الى الاعالي
وجهي الى الاغوار
وفي جراحي تكبر الازهار !
وصية الميلاد ملء جبهتي
ملء فمي ورئتي
فالعفو ، ان سال دمي .. سال على الاوتار
ابكيك لكن واقفا
وصامدا وزاحفا
ابكي لعل نخلة البكاء !..
ابكي من المحيط للخليج
ابكيك يـا جمال
ابكيك في مصانع لم تفتتحها بعد
ابكيك في معاهد لم تفتتحها بعد
وفي صحارى فرشت رمالها يداك
سنابلا وورد
ابكيك في الكلية الحربية
ابكيك في القنال
ابكيك في الثالث والعشرين من يوليو
وفي الاول من ايار والخامس من ايار
ابكيك في كل التواريخ التي حزت شراييني
وفي كل التواريخ التي تغمرني
ضوءا وموسيقى وجلنار
ابكيك في المنازل الشعبية
في السد في الغيطان في المدارس الريفية
في العلماء السمر في الطلاب في العمال
في الكتب في الساحات في الاطفال
ابكيك في الفلال ، في الحدائق
ابكيك في الخنادق
ابكيك في الفؤوس والمطارق
في خوذة العامل والجندي ،
في كوفية الفلاح والعقال
ابكيك في قلانس الاحبار في عمائم الائمة
ابكيك في الصليب في الهلال
ابكيك يا جمال
في دفتر النوتات ، في العازف ، في الناي وفي
المـوال
ابكيك يا مدرس النضال
ابكيك يا مدرب القراءه
ابكيك يا جمال
في لهجة العراق
في لهجة السودان
ابكيك في الاردن في ليبيا وفي لبنان
ابكي مـع الوحدة
ابكي بالانفصال
ابكيك في كل لغات الارض
في مؤتمرات السلم ، عملاقا ،
وفي مكائد القتال !
ابكيك يا جمال
في طفلة ناجية من مذبحه
دموعها تبلل الجريده
وكفها ممدوده
لكفك النبية الملوحه
من صورة في احد المواقف المجيده !
ابكيك يا جمال
في شهقة ابن التسع والسبعين
وهو يصيح من جحيم امسه المفقود
ومن نعيم غده الموعود :
« يتمتني يا ولدي !
يتمتني يا بوي .. »
ابكيك في فظاظة الشرطي اذ يكتشف الهويه
في السجن ، في المنفى ، وفي الاقامة الجبريه
ابكيك اذ يغبنني في منزلي الضيوف
ويخطفون من يدي صغيرتي
بقية الرغيف
ويشتمون والدي وامتي .. والروس
واذ يمزقون بالكلام والاظافر
ملامحي في الصحف اليوميه
وصورة المدعو عبد الناصر !
ابكيك يا جمـال
في ما تبقى من تراب وطني
ومن دماء عزوتي
ومن بيوت بلدي
وهي تصيح من قرار جرحها وعارها :
« ولو ! لمن تتركني يا سندي ؟! »
جمـال ! يا جمـال !
ابكيك .. لكن ، واقفا
وصامدا .. وزاحفا
ابكي من المحيط للخليج
ابكيك .. لكنى تعلمت .. الى الابناء والاحفاد
كيف يكون الصبر والجهاد
وكيف تحمي شرف الاجيال
مصارع الرجال !!

سميح القاسم

ثورة عبد الناصر

العالم الذي تركه عبد الناصر ليس هو العالم نفسه الذي جاء اليه . وهكذا البطل . انه ينتزع المستقبل جنينا من رحم التاريخ : يرسم قسماته بأفكاره ، ويصوغ روحه بمبادئه ، يدفعه الى الامام بمواقفه فينمو على هـدى خطواته فلا يعود العالم الذي جاءه البطل هو العالم نفسه الذي يتركه .

ان عبد الناصر بطل للنمو الصحيح والتقدم والتطور. ومثل هذا البطل لا ينتمي الى الماضي ولو بعد الف جيل . ان تاريخ البشرية كلها هو تاريخ تقدمها وتطورها ونموها وتحررها . وبطل التقدم والتطور والحرية في اي عصر وفي كل وطن انما ينتمي الى تلك القيم الباقية التي تسعى اليها البشرية ابدا وتكافح من اجل اكتمالها وتوسيعها الى آفاق لا تحد . هذا البطل الذي يكافح على رأس شعبه من اجل الطعام لكل جائع والعمل لكل عاطل والمعرفة لكل جاهل والحرية لكل مستعبد ، ومن اجل ان يصبح ضمير الانسان ملكا له وحده ويصبح عمله حقا له وحقا للاخرين ، وحريته التزاما عليه وواجبا على الاخرين صيانته وحمايته : هذا البطل لا ينتهي وجوده عندما يموت . فالبشرية لا تكف عن حلمها ولا عن كفاحها من اجل الحرية والمعرفة والطعام والعمل والاخاء والمساواة . لا تكف البشرية عن الدفاع عن تلك القيم التي كان البطل هو خلاصتها ورمزها وصائغ الملامح المحددة لها في عصره ووطنه .

اننا نعرف جميعا تلك الاحداث السياسية الكبرى التي شارك عبد الناصر في قيامها او قام بها وحده او كان رائد قيامها . نعرف انهاء الملكيه المتمصرة عميلة الاستعمار ورأس حربة الاقطاع الزراعي ، ونعرف اعلان الجمهورية ، وتصفية الاقطاع الزراعي . نعرف تحقيق الاستقلال ومحاربة الفساد وبناء الجيش الوطني القوي. نعرف تأميم القناة وتصفية الوجود الاقتصادي الاستعماري في مصر وبناء مئات المصانع والمدارس والمستشفيات . نعرف تأسيس حقوق المواطن الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ازاء الدولة وبداية التخطيط الاقتصادي وبداية تصفية الرأسمالية المستغلة المحلية ودفع اقدامنا الى طريق الاشتراكية . نعرف اكتشاف عروبة مصر وتأكيد شخصيتها القومية وانتماءها العربي . نعرف تأكيد الارتباط الذي لا ينفصم بين القضية الوطنية المصرية ومعارك التحرر العربي الوطني . نعرف وقوفنا الى جانب كل قوى التحرر والسلم والعدل في هذا العالم . نعرف مؤتمر باندونج وبلغراد والقاهرة . نعرف كيف تأكدت وحدة الثورة التحررية العربية من خلال معارك استقلال السودان والجزائر واليمن وليبيا ومعارك حلف بغداد والحلف الاسلامي . نعرف كيف اندثر من وطننا العربي وجود الاستعمار البريطاني باستثناء جيوب لا بد من تصفيتها . نعرف وقوفنا الصامد في وجه العنصرية والصهيونية والاستعمار الامريكي .

لكن هذا كله لا يقف عند حدود المعاني الجزئية التي يعنيها كل حدث من هذه الاحداث او كل موقف من هذه المواقف . لقد ارتبطت كلها بثورة عبد الناصر وبقيادة عبد الناصر لهذه الثورة .

لاول مرة اصبحت مصر املا بعد ان كانت قضية. كان آباؤنا يفكرون في القضية المصرية ، ونفكر نحن في شخصية مصر ودورها وقدرها . كانت القضية تطرح في لندن او في الامم المتحدة . اما مصر فقد اصبحت جزءا من وطن وامتدادا لحضارة لا يمكن ان يتجاهلهما احد سواء نظر الى التاريخ او تأمل الحاضر او امعن النظر في المستقبل . اصبحت مصر وجودا مؤثرا بشرايين القوة العربية التي تدعمها وتستمد منها القوة في وقت واحد. انتهى من الوجود تماما عصر المتمصرين واستامبول وأبناء الجواري . وخرجت مصر من تحت الرمال وأطلال التاريخ حاملة وجهها الحقيقي العربي العريق وكلمتها وذراعها القوية . كانت حكمتنا تختزن وخبرتنا تتراكم واحزاننا تمتد وحبال الآمال تطول . كنا نصوغ البطل وراء البطل، مجهولين لم تعرفهم أسفار المؤرخين ومعروفين يجهلهم الاكثرون . من حصن الدين الى همام الكبير . ومن عمر مكرم الى الحجاج الخضري الى مصطفى البشتيلي الى ياسر المنياوي وسليمان الحلبي . ومن عرابي الى النديم الى محمد عبيد . في صحراء الصعيد وقرى الدلتا

وحواري القاهرة . وكان عبد الناصر هو اخر بطل صاغه شعبنا ومنحه خبرته وحكمته وبثه احزانه وآماله: الصبر الشجاع والجسارة الملهمة ، العمل للعاطلين والطعام للجائعين والمعرفة للجاهلين والحرية للانسان والكرامة للجميع . الارض للفلاح والمصنع للعامل والسلم والاخاء للبشرية . الزمن الممتد والسكينة تشمل الوادي والهدوء يغمر الصحراء والنهر وادع مستكين والاعماق تضطرم. الخصوبة في الماء والرزق في الارض والحق في الذراع والحلم في العيون ، وفي القلوب آمال كبار . الله في السماء وفي القلوب ، والانسان في الدنيا والآخرة ولا يبقى منه وله غير العمل الصالح والذرية المباركة والذكرى الطيبة على لسان الابرار . من ولد سوف يموت ومن مات لا يفنى ابدا والجزاء دائما من جنس العمل .

كانت هذه هي حكمة مصر وخبرتها واحلامها التي اودعتها عقل عبد الناصر وقلبه والتي امتزجت داخله بفكره هو ورؤيته . وحينما يحدث هذا الامتزاج بين الشعب وبين بطله يصبح البطل بطلا للتقدم والحرية والعدل . ذلك ان الشعب لا يحلم بغير الحرية ولا يكافح الا من اجل التقدم ولا يصنع بعمله غير الحياة . يصبح البطل هو روح شعبه ويصبح رمز نضاله من اجل المستقبل . ومثل هذا البطل لا يموت ، لان احلام الشعب لا تموت وخبرته لا تندثر ونضاله لا يتوقف . البطل يضيف الى الحلم حقيقة مجسدة ، ويضيف الى الخبرة فكرا متوهجا ويضيف الى النضال هدفا محددا. وعندما تنتهي حياته في هذه الدنيا ، يضيف الى احزاننا المؤقتة حزنا مقيما ، ويترك لنا الحقيقة والفكر والهدف . يترك لنا وجوده الحقيقي الباقي ، لأن الشعب هو هذا الوجود.

ولكن وجود البطل الثوري لا يقتصر على هذا الجانب الوجداني من جوانب وجود الانسان . لوجود البطل الثوري ابعاد انسانية شاملة لانه لا بد ان يكون انسانا شاملا . لقد كان عبد الناصر بطلا لانه قاد ثورة وطنه من اجل التقدم ، والحرية ، وارسى دعائم لهذه الثورة يمكن ان تستمر منهجا ودليلا للعمل الثوري في هذا الوطن لمرحلة تاريخية كاملة . مرحلة نقل مصر والوطن العربي كله من القرون الوسطى الى القرن الواحد والعشرين بالطريقة الوحيدة الممكنة : الثورة الاشتراكية والوحدة القومية عن طريق التحرر من الاستعمار والتخلف .

ان الثورة هي علم تغيير المجتمع . وتغيير المجتمع يبدأ من تغيير اساسه المادي . ولكن التغيير كله ، وتغيير الاساس المادي ذاته لا يمكن ان تكون له قيمة الا اذا استطاعت عقلية الشعب السائدة ان تتمرد على القيود التي يفرضها المجتمع القديم ، وان تفقد خضوعها التقليدي واحترامها المستكين لتلك القيود . وقد كان خروج جمال عبدالناصر على راس الجيش المصري في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لتحطيم البناء السياسي للمجتمع القديم هو الذي فتح الباب على مصراعيه امام جماهير الشعب لكي تتمرد على خضوعها القديم الموروث لقيود العالم القديم ، وكان خروج عبد الناصر ونجاحه في تحطيم هذا البناء السياسي المتهالك الثقيل الوطأة هو التتويج الواقعي لجهود مئات الثوريين المصريين على مدى ستة اجيال متتالية من اجل تحطيم عقلية الاستسلام والخضوع والاستكانة القديمة . ان نقد العقلية المتخلفة القديمة وهدمها هو الثمرة الفكرية الواقعية الاولى لثورة عبد الناصر ضد الملكية المتمصرة الفاسدة وضد الاستغلال الاقطاعي والراسمالي ، وضد التخلف الاقتصادي وضد الفكر الغيبي وتحقير المرأةوازدراء حياة الانسان والسخرية من الثقافة والعلم والنظر بعجز المستكين وانبهار الساذج الى تفوق الغرب المادي وهيمنته على اسرار العلم واستمتاعه بثمرات التقدم الاقتصادي القائم على الاستغلال .

وقد جاءت ثورة عبد الناصر لكي تتوج بالانتصار العملي جهود اجيال عديدة من الثوريين الأصلاء والوطنيين المخلصين ، كان الاشتراكيون القدامى في بلادنا يجاهدون من اجل نشر المفهوم العلمي الصحيح للوطنية والنزعة القومية . ولكن ضعف اصواتهم ومطاردة السلطات الرجعية لهم وقوة اجهزة الدعاية والاعلام التي تستخدمها الطبقات المتخلفة ، كل هذه العوامل هي التي ساعدت على نشر مفاهيم عاطفية وغيبية ساذجة عن الوطنية وعن الوطن . كما ان غيبة القيادة الوطنية المؤثرة ، وعجز هؤلاء الاشتراكيين عن تبين الابعاد القومية الصحيحة لمعركتنا الوطنية وترابط اجنحة الثورة العربية الوطنية في الاقطار العربية المختلفة هو الذي منع هؤلاء الاشتراكيين من اكتشاف ارتباط الثورة التحررية الوطنية في مصر ارتباطا قوميا ومصيريا بالثورات الوطنية في الاقطار العربية الاخرى ، ومنعهم في الوقت نفسه من اكتشاف المغزى الثوري العميق للوحدة العربية وللوحدة القومية للشعب العربي في اجزائه المختلفة .

وقد جاءت ثورة عبد الناصر لكي تزيح بضربة واحدة المعوقات العملية التي تمنع الثورة الوطنية في مصر من الارتباط بالثورات الوطنية في اقطار الوطن العربي ، والمعوقات السياسية التي تمنع ترابط اجنحة الثورة الوطنية العربية في الاقطار العربية المختلفة ، والمعوقات الفكرية التي تمنع من اكتشاف البعد الثوري والتقدمي للقومية العربية ذاتها باعتبارها وجودا تاريخيا وحضاريا يكتسب تأثيره وكيانه من خلال وحدته النضالية في معركته ضد التجزئة والاستعمار والتخلف والطبقات المستغلة في وقت واحد . كان صراع ثورة جمال عبد الناصر فى المجال القومي صراعا من اجل اعادة اكتشاف الشعب العربي كله لذاته ولوضعه التاريخي والحضاري والنفسي ، ولدوره التقدمي في دفع حركة التحرر الانسانية الشاملة الى الامام على اساس انساني وعلمي وديموقراطي واشتراكي . ولهذا كان صراع ثورة جمال عبد الناصر في المجال القومي هو اكثر صراعات هذه الثورة تأثيرا على مسارها التاريخي وعلى جماهيرها في مصر وفي الوطن العربي كله ، خاصة لارتباط الصراع القومي بالمعركة من اجل التحرر الوطني العربي الشامل ومن اجل دفع الوطن العربي كله على طريق التقدم بالاشتراكية .

القاهرة — سامي خشبة

عبثاً يفصلك القبر

(الى روح الرئيس جمال عبدالناصر)

ليس غريبا ان تسقط في الميدان
ان تفدي شعبك ، تدفع عنه بذراعيك الموت
لكن يذهلنـا أن تلوى اجنحة الفرقة ، تمضي دون وداع
يقهرنا ان يطوى في قلب النوء شراع
ويندّ هتاف من شعبك مخنوق النبرات :

ـ ما مات الرجل الصامد ، لم يركن في الظل
ما زال الصوت الهادر يدوي :
ـ ارفع رأسك ولّى عهد الذل

* * *

من اجلك تمتلىء الاعين حزنـا وذهول
تصرخ افئدة عبثا يفصلـك القبر الموحش عـن شعب
ملتصق باسمك حتى الهذيان
يتشامخ تاريخك ، تمتد ظلالك ، تنبت ازهارك في كـل مكان

نتوهم انك ميت لكن ضياءك يجلو هذا الوهم
وحدك تبقى الواهب كل الحب العارم للانسان
وحدك تبقى الحامل آلام الانسان
وحدك تبقى في ذاكرة الشعب الرجل الرائع
ما زالت تشتبك الايدي بيديـك
ترنو الاعين ، تستعلي بكبر ، تتطلع في عينيك
وحدك تبقى الدفء الكامـن في الاشياء
كيف اذن ؟ يوهمنا القبر البارد انك ميت
فجّر قبرك ،

هزّ الكفـن الفاشي ،
اسمعنا كالواثق جلجلة الصوت
عبئنا زخمـا وحياة
انفض عن كاهلنـا اغبرة الموت

انّا نتعجب كيف استولى الحـــزن المشؤوم علينا ،
اوهمنا انك ميت

وتدفق طوفان ، احلف باسمك،طوفان من شعب مفجوع
انهض ، تنهض اشلاء الوطن الدامي ، تنشدّ الاعناق
تحمل تاريخك كبرا ، معجزة ، وفؤوس

ما زلت تطل علينا ، تستشرف آفاق الاتي ، تبهرنا هامتك الفرعاء

يذهلنا ان تبسم اذ يثخنك الدهر جراح
ما زلنـا نبصر تلويح ذراعيك وراء الهرم الاكبر
نستغرب كيف انقض النبأ الصاعق ،

دمرنـا ،
زلزلنـا ،
أوهمنا انك ميت

نتعجب كيف اجترأ الموت الفاشم ان يوهمنا انك ميت
تنبثق الخضرة باسمك ، تطلع من اعماق الصحراء زنابق
تتنامى اشجار ، يتضوع عطر ، تخضر حدائق
يتفرع اسمك ، في موسمنا ، زيتونا اخضر
وخوابينا الجوعى تترع زيت
وترفرف في رأس الركب بيـارق
تتلهف ام ، جمدها الشجن الدامي ، ان تلقاك
تتشبث باسمك ، تأبى ان يسلخها عنك الموت
ويندّ هتاف من شعبك مخنوق النبرات
ما مات الرجل الصامد ، لم يركن في الظل
ما زال الصوت الهادر يدوي :
ـ ارفع رأسك ولّى عهد الذل

دمشـق

صالح درويش

اغنية حزينة الى عبد الناصر

نلتقي في كل يـوم
نلتقي كـل دقيقه
نلتقي في فلك الحلـم
وفي قـاع الحقيقـه
نلتقي في آخر الليـل
وفي عز الشروق
نلتقي كل اوان .. غيـر ساعه
فرّقتنا .. شمسنا تنحدر الآن ولا تهوي
وميثاقـك يـروي
سرّنـا
آه عبد الناصر القلب المدّوى
سكن الرعد .. وغشّانا الحريق
وافترقنـا
وبكينا حبنـا
آخر الليـل .. وفي عز الشروق

***

دقت الساعة تنعي السادسة
والرياح انفجرت .. والطرقات
حوصرت ... ما زلت تبكـي
لم تبكي .. قلبمصر لا يـدق ؟
خمدت كل البـروق
والاساطير كأوراق الشفق
تتهاوى .. ثم ترتد حرائق
وحقائـق
عاد اوزوريس ميتـا
عـاد اشلاء على كل طريـق .
آه ايزيس التي لـم تنتحب
منذ ملاييـن السنيـن
ونراك اليوم تبكين بدمـع الفقـراء
وتشقّين جلود التعساء
ومغنيـك الحزيـن
يسكب الآه على كل وتر
ويضم الضفتيـن
ضفة واحدة تمتد من غور الزمـن
وتشق الافق .. تجتاح المجرّه
وعلى الارض المسرّه
جسمها يهوي الـى الماضي
وانقاض ملاحم
خلّفها لك ابنـاء السبيل
ودروب المستحيـل

***

آه ايزيس التي لـم تنتحب
منذ ملايين السنيـن
دقت الساعة تنعي السادسه
والنجوم انتثرت ملء الشـوارع
قلب مصر اخضر مـا زال
أم اصبح قرصا يحتـرق
ورمادا غاص في الارض ووراه الشفق
آه ايزيس التي تخفق ماء وترابا ودمـا
أقفر الوادي ولا راد لامرك
فاسمعينا .. كلمـا دق نعيب السادسه
واقتلينا مرة اخرى لنحيـا
واسمعي صرخـة ابواق الاناشيد
لترتـد الجدود
حية تغزو الشرايين وتمضي من جديد
ترسم الصقر على هام المعابد .
تلد الصقر باكواخ النواعير العتيقة
وشبابيك المساجـد
وتدوّي من بعيـد ..

القاهـرة

حسن فتح الباب

الفنّ وتجربة الوجود

بقلم يسرى الجندي

(٢)

١ ـ أثينا ومغرب التجربة الجمعية

حاولنا في مقال سابق (١) ان نحدد نظرة للفن من قلب تجربة الوجود الانساني ، بعيدا عن مشكلة الثنائية في الفلسفة ، ودون اي فرض مسبق . وانتهينا الى ان الفن في ارتباطه الحميم بالتجربة الانسانية على امتدادها هو اساسا تجسيد للجوهر الثوري الجدلي لهذه التجربة ، وللتجاوز المحتوم الملازم لها في مواجهة العالم .

واشرنا ـ في تتبعنا لصلة الفن بالتجربة الحية منذ بداياتها ـ الى انه مع الانتقال من المرحلة الجمعية الى مرحلة يقظة الوعي الفردي بالعالم ، ظهرت محاولة الفنان الفرد وصاحب الرؤيا في خلق تجربة التجاوز ، لتحل بديلا عن التجربة الجمعية كما تجسدها الشعائر والطقوس في اطار الاساطير ، وما سبقها من تجربة اللقاء الفردي المباشر بالعالم . وكانت المشكلة مع مرحلة يقظة الوعي الفردي هذه بالنسبة للفنان وصاحب الرؤيا هي مشكلة احالة تجربتهم في التجاوز الى الاخرين وبكل نسيجها .

وفي مواجهة هذه المشكلة قامت محاولة تمثل ردا يجمع ما بين الفنان وصاحب الرؤيا ... محاولة تمخضت عنها فترة خصبة في تاريخ الانسان ، هي فترة الانسلاخ من الوعي الجمعي ويقظة الوعي الفردي في أثينا . ففي هذه الفترة التي تقوم فيها تصفية التجربة الدينية الجمعية اليونانية نجد اننا نواجه بالمشكلة كما حددنا ... الفرد وقد عزل داخليا في مواجهة ذاتية مع العالم ، يحيط به نظام موضوعي يحدد فاعليته وعلاقته بالعالم وبالاخرين وفي هذا الاطار لم يجد القدرة على اقتحام الموقف سوى الفيلسوف فنحن نجد في الواقع اليوناني ان الفيلسوف يجد طريقا وفي اطراد . فثمة فكر مجرد ، وثمة واقع موضوعي ، وثمة ذوات خلى بيتها وبين نفسها والعالم ، وليس هناك صلة واضحة بينها وبين الآخرين ـ في علاقتهم جميعا بتجربة الوجود ـ الا هذين البعدين ـ الفكر المجرد والواقع الموضوعي . وعلى هذا ارتبط بهما الفيلسوف ، وارتبط بالآخرين ، وبهذا تمضي الفلسفة مستمدة استمرارها ارتباط غير كامل الصدق بتجربة الانسان . اما بالنسبة للفنان وصاحب الرؤيا فثمة عجز في احلال تجربة التجاوز البديلة .. والاكثر صدقا من محاولة الفيلسوف ، محل التجربة الجمعية التي تتوارى ـ تبعا للعزلة المشار اليها ـ والتي خلفها انهيار هذه التجربة . ولكن ومن حطام هذه التجربة الجمعية نفسها يظهر الحل ويتم الحصول على تجربة تجاوز ثوري بديلة يحققها الفنان الفرد صاحب الرؤيا لتجد طريقها الى الآخرين وبكل نسيجها .. وهي التجربة التراجيدية .

وربما يقتضي تحديد كيفية ظهور هذه التجربة خلال عملية التصفية للتجربة الدينية الجمعية باثينا ، ان نلقي نظرة عاجلة على واقع اثينا الذي كان خلفية ضرورية للتوصل الى هذه النتيجة بعما لحقيقة ستتضح . فبالاضافة الى المسألة الاساسية ـ الانسلاخ من الوعي الجمعي ـ فأيضا لم تكن فترة ازدهار أثينا مجرد ازدهار بالمعنى الشائع ، وانما بمعنى بالغ الاهمية . لقد كانت تأكيدا نسبيا لفاعلية الانسان رغم قيام المشكلة ، اي رغم النظام الموضوعي للحياة الاجتماعية والنظام الحضاري حينها ، اذ تحققت حالة اتساق مؤقت بين الانسان والواقع في صورته الموضوعية .

ذلك ان العلاقة بالطبيعة والسيطرة عليها لم تتخذ اي تطرف في الانغلاق ، والبناء الاجتماعي رغم انطوائه على التناقض حيث انالمجتمع الاثنيني مجتمع طبقي عبودي ، الا انه كان تناقضا ساكنا بعيدا عن التوتر ، ولم تؤثر الظروف التاريخية حينها على الوضع الداخلي ،ثم هناك قبل ذلك تلك العلاقة الداخلية الثانوية بين الفرد وموضوعات العالم بالدرجة التي اشرنا اليها فيما سبق . فالفن بصورته المجزأة داخل كعنصر في حياة الفرد الاثيني بكل مظاهرها ، ثم اخيرا هناك تلك الديمقراطية التي تؤكد الحرية الضرورية فيالاطار الاجتماعي القائم اي مع وضع الاعتبار بالنسبة للتناقض الطبقي الموجود

وما قاله هـ . د. كتيو الباحث في تاريخ الاغريق من انه ((ما لم تكن مقاييس الحضارة عندنا هي الراحة والمخترعات فان اثينا من سنة ٤٨ ق.م الى سنة ٣٨ ق.م مثلا تعتبر اعظم مجتمع متحضر وجد حتى الان)) (٢) يبدو وكأنما يعني هذا الجانب الذي نشير اليه ... الانساق المؤقت بين الانسان والتنظيم الموضوعي للحياة والحضارة .

وفي ظل هذا تم الانتقال من تصفية التجربة الدينية الجمعية الى هذا النتاج الهام .. التراجيديا ، وأتيح للوعي الفردي ان يقوم بمبادرة خطيرة .

---

(١) راجع ((الآداب)) ، العدد الثامن ، آب (اغسطس ١٩٧٠ .

(٢) الاغريق : تأليف هـ . دكيتو ـ ترجمة عبدالرازق يسرى ـ الالف كتاب ـ دار الفكر العربي ١٩٦٢ (ص ١٢٣)

وأود هنا أن أشير الى انني سأسعى مباشرة الى توضيح فهمي للتراجيديا مستمد من كل ما اشرت اليه هنا وفي المقال السابق دون مناقشة الفهم المتعارف عليه والذي لم يخرج حتى الان عما حدده ارسطو في جوهر الامر ، على ان اعود في دراسة مستقلة لتوضيح اعتقادي بان هذا الفهم فهم شكلي لم ينفذ الى جوهر التجربة التراجيدية في صلتها الحميمة بالجوهر الثوري للتجربة الانسانية.

٢ ـ الميلاد

يمكننا ان نقر مبدئيا حين نبحث عن منطلق ، ان اللغة هي الاداة القادره ـ كبدايه ـ على عبور الهوة القائمة .. ويمكن القول ان اللغة في ذاتها مشكله اذ ان بكارتها التي تجعلها في نطاق ادوات الفن هو امر لم يعد قائما ، خاصة بعدما اخضعت بحدة اكثر للمستوى الاجماعي ، بل وغدت من وسائل العزل الداخلي بين الفرد والعالم والاخرين .. واذ نقول هذا فنحن بالفعل امام محاولة نبغي اعادة اللغه الى مهدها .. تلك المحاولة هي الشعر . ولكن لا يمكننا القول بان الشعر يعيد الى اللغة قدرة كاملة على التواصل الداخلي ، وانما كل ما يمكن ان نقوله انه يعيد شحن الكلمات بقدر اكبر من الفاعلية ينقذها من اسرها الموضوعي دون ان يحقق اكتمالا في التواصل الداخلي بواسطها ، وهذا يعني عدم قطع صلتها بالعالم الموضوعي تماما .. وذلك ما يميزها اساسا لنفودنا نحو حل يعبر بنا الهوة المفتوحة بين مطلب الانسان في تجربة تجاوز .. والعالم الموضوعي الجديد والمغلق .

فانطلاقا من هذه النقطة تمخضت المرحلة الاخيرة للتجربة الجمعية الدينيه وعلى نحو تلقائي ـ تمخضت عن حل لمشكلة النبي الفنان، حيث تتخلق تجربة جديدة بديلة من انقاض ما آن له ان يغرب تماما.

ويبدأ ذلك مع اول نوع من انواع الشعر الغنائي وهو (الديثوراميوس) حيث اقتحم هذا الشعر مجال التجربة الدينية المتمثلة في مهرجانات ديونيسوس ، فكان الشعر هو الثغرة التي بدأ ينفذ منها الوليد الجديد تدريجيا .

كان هذا الشعر ينشد في بادىء الامر بمصاحبة الناس ـ نعني في ارتباط بالشكل الجمعي لممارسة الطقوس ـ ثم بدأ تدريجيا ينفصل عن المشاركة الجمعية ، وينتفي عنه الارتجال ويفرض نفسه على الاحتفال بشكل اكثر تحديدا . وبدأ الشاعر يضم اليه مجموعة من الناس يلقنهم بعض الابيات يرددونها خلال انشاده ـ ويتكون بذلك ما عرف بالجوقة ـ ثم اتت خطوة حاسمة تنسب الى رجل يدعى « تسبيس » كان يقوم بمهمة الشاعر الذي يسرد عن الاله ، حين انضم معه رجل آخر يشاركه السرد على نحو آخر بما يسمح بان تظهر ملامح الخطوة التالية .. الدراما . والى هنا يمكن ان ندرك بوضوح ان ثمة حركة تلقائية لفصل الشعر تدريجيا عن الشكل الجمعي والمضي نحو تأكيد دور مبادرة فردية بواسطة الشعر تسعى لتحويل ابعاد الاحتفال الديني نحوها تدريجيا .. وهذا اعلان عن ان الوعي الفردي دخل حلقة الممارسة الجمعية ليتسلم مهام هذه التجربةوقت افولها . وبداية ظهور ملامح الدراما الذي نشير اليه هو ان ما اصبح ينشده الرجلان آخر يمثل حركة للانشاد نفترض تناقضا ما،وهذه الحركة تجمع بين هذا التناقض نحو نتيجة ما او تجاوز ما .

وهذا كما يمكن ان تدرك هو صورة اولية للجدل ، ولم تكن حقيقة تفسير لفظة الدراما بمعنى (الفعل) لدى اليونان بعيدة في جوهر الامر عن الالتقاء بهذا المعنى .. تجسيد الجوهر الجدلي للحياة الانسانية . واحتمالا فبداية من هذه الملامح نحن بازاء اطار جدلي يمكن ان يحتضن الجوهر الثوري للوجود والفن على السواء .

والنقطة الهامة هنا هي انها كظاهرة جديدة تمثل اطارا جدليا ـ هو نفس اطار كل اشكال الفن كما أوضحنا سابقا ـ انما تعني ان تجسيد ثورية التجربة الانسانية من خلال اشكال الفن المتعددة يتحول هنا الى التجربة نفسها .. الى نسيج التجربة الانسانية في مواجهة التحديات الجديدة . فكيف تحقق هذا ؟

ان طرح مفهوم الدراما او ظهوره على هذا النحو كان يمثل حلا لمشكلة اشكال الفن التي اشرنا اليها في المقال السابق ـ نعني بعثرتها وعزل فاعليتها عن طريق تجزؤ ـ في الوقت الذي نواجه في نهاية الامر المشكلة الاساسية ، نعني مواجهة ازمة الوعي الفردي في عزلته العارية بعيدا عن مطلبه في التجاوز ، وحيال العالم الاجتماعي والعقلى بصورته المغلقة .

فلقد بدا هذا الاطار الجدلي ـ الدراما ـ وهو يدعو كل اشكال الفن ان تدخل في تنظيم ما شبيه بالتنظيم السابق الذي توفر للتجربة الجمعية ـ حيث كانت اشكال الفن تخدم ممارسة الشعائر والطقوس في تلاحم ـ وحاجة هذا التنظيم شبيهة بالحاجة السابقة وهو اخضاع هذه الاشكال لكي تتلاحم في وحدة وتشارك فيمواجهة عالم مغلق معاد. فالدراما في هذا الموقف هي الاطار الجدلي وقد بدأ يلوح من المحاولة الشعرية مجمعا الموسيقى واللون والمعمار والرقص ... الخ .. كي تدع استقلالها الابكم والمهدد وتواجه عالم المجتمع والتاريخ وتواطؤ الفكر معه في انغلاقه المؤقت بازاء مطلب مفتوح ابدا (١) ، ومواجهة هذا التحدي تعني هنا طرح الجوهر القوي او مطلب التجاوز عليه .. من خلال تجربة حية متكاملة .

المطلب بايجاز اذن هو طرح الجوهر الثوري لتجربة الانسان في مواجهة التحدي ، وتحقيق ذلك في تجربة حية متكاملة ، وتكاملها يعني الالتقاء بالفعل الانساني في ذاته كاشفة عن جوهره الثوري وطارحة عليه حتمية التجاوز .

وقد يمكننا ان نتصور بشكل مجرد ان الامر يمكن ان يشبه البداية كما تتمثل في الشعر ، فكما ان الشعر يعني اللقاء بالعالم الموضوعي من خلال كلمات ذات مدلول وفي نفس الوقت تتجاوز ثبات هذا العالم بما اصبحت عليه من شحنة تتعدى مدلولها الموضوعي المغلق دون ان تنفصل عنه ... فان ما يمكن ان يحدث هو الالتقاء بالفعل الانساني في ذاته في مواجهة الواقع والفكر في سكونهما ، وذلك على نحو يتيح في ذات الوقت تجاوزهما نحو تجربة متكاملة تتجسد في الاطار الجدلي الحي الذي يضفي على التجربة الانسانية بعدها الثوري او بمعنى اخر النفاذ من خلال الواقع الساكن الى تجربة التجاوز .

وربما اغرقنا في تجريد الامر على هذا النحو ، ولكن المحاولة اليونانية تمنحنا تجسيدا واضحا للجانبين المحققين للتجربة التراجيدية .. الجوهر التراجيدي والذي سيتحقق لنا انه المرادف للجوهر الثوري الجدلي للوجود الانساني .. ثم الافتراضات الاساسية في خلق الرؤيا التراجيدية وقانونها الذي يحقق التجربة في تكاملها استنادا الى الجوهر التراجيدي .

ونبدأ بالتحقق من الجوهر التراجيدي ومحتواه الثوري من خلال عمل من اهم نتاج المحاولة اليونانية وهو «أوديب الحاكم المطلق» «لسوفكليس» والعملين اللذين نراهما مكملين له.. «أوديب في كولونا» و«أنتيجونا» . على ان نتابع بعد ذلك توضيح الافتراضات الاساسية في خلق الرؤيا التراجيدية من خلال «آل أتريوس» انطلاقا من تأكيد نفس الجوهر التراجيدي بها ايضا . وبالنسبة لتعرضنا التالي لأوديب فسوف نعتمد بشكل اساسي على بحث هام في لغة المسرحية «لبيرنارد

---

(١) ذلك يفترض حالة من السبق الدائم لحركة التاريخ ، ابعد من فكرة البناء الفوقي .

نوكس)) (١) .

٣ ــ اوديب والجوهر التراجيدي

في اوديب سوفكليس ومنذ البداية نجد مواجهة واضحة للمستوى الاجتماعي والموضوعي للحياة في الواقع اليوناني ، وكما بدأ ذلك يتضح ويشكل الازمة . ومعها نفهم ان قدرة الانسان اصبحت تتحدد بالتفوق المكتسب بالذكاء الفردي والموضوعية والقدرة في السيطرة على الطبيعة ، حيث نجد ما يتردد كثيرا عن ذلك في المسرحية ، مثل الحديث عن الانسان الذي ((سيطر على البحر واليابسة وعلم نفسه الكلام والتفكير وخلق المجتمع وسخر الطبيعة)) تبعا لاساليب علمية مكنت الانسان من ان يكون سيد العالم ، ومثل هذه الاشارات وغيرها عن المستوى الموضوعي للحياة نجدها في المسرحية مباشرة وضمن تجسيد لهذه المثل مطروح خلال شخصية اوديب .

فمنذ البداية واللغة تعطينا في صورها الشعرية تجسيدا لهذا في اوديب ، يأتي ذلك فيما جاء على لسانه او على لسان من خاطبه او وصفه ، وخلال المسرحية عامة في مراحلها الاولى يتأتى تأكيد مكثف من كافة المقومات لذلك . والحدث في مستواه الاولي يؤكد ذلك منذ البداية . فأوديب منذ فرر ترك كورنثا وملكها ((بوليبوس)) نراه وهو يتصرف على اساس من هذه المثل معتمدا على نفسه ، مستندا الى موضوعية بل ونظرة رياضية بحتة واضحة . فمنذ كان في طريقه الى ثيبه وقابل أبا الهول وحل لغزه ثم واجه مشكلة الطاعون ومشكلة قتل ((لايوس)) وتحديد من يكون هو نفسه ... خلال ذلك كله يتبع مبادرة واثقة في مواجهة هذا مستندا الى نظرة موضوعية وحس اجتماعي ناضج . حس متشرب لحضارة اثينا سوفكليس في جانبها ذاك ــ ويتم ذلك في اطار يكاد يكون ساخرا .. مستمدا من المعادلة والقياس بالزمن والمكان وقياس ومقارنة العمر والعدد والوصف. وهنا نبدأ في مواجهة ادانة للواقع ، الذي هو بطبيعته يتطلب هذه النظرة ويدفع اوديب اليها ... فمنذ لقائه بأبي الهول ثم مواجهة الطاعون ثم مشكلة الايوس ثم مشكلته هو نفسه والأمر يبدو له في ضوء الواقع مواجهة مباشرة طبيعية ، وتوصله الى اي نتيجة يبدو مرتبطا تماما بتلك الاسس الموضوعية والاستدلال العقلي قبل اي شيء اخر ، فأبي الهول يواجهه بلغز رياضي .. ((ما هو الشيء الذي يمشي على اربع صباحا وعلى اثنين ظهرا وعلى ثلاث مساء ؟)) وأمام معضلة لايوس نجد شيئا مشابها .. الطريق كان ذا شعب ثلاث .. والقاتل كان واحدا وليس مجموعة .. والذي نجا كان واحدا ، وهو لا يعرف الا شيئا واحدا .. ويتوقف تكشف الامر على مثل هذه الجوانب بالفعل .

ثم اذ جاءدور البحث عن نفسه،ومواجهته التنبؤات ، نجده يعتمد على تحقيق يجريه بنفس الاسلوب من خلال الواقع حوله . وإذن نحن امام بداية واضحة لادانة المستوى الموضوعي للفكر والواقع بمعناهما غير الجدلي .

ومنذ البداية وفي نفس الوقت نجد الى جانب هذا ، الحركة الاخرى والمناقضة ... البعد الثاني للتناقض المجسد للرؤيا . وتلك هي صورة اوديب الحقيقية القابلة لتجاوز الواقع والاستدلال الموضوعي . ليس اوديب المثل للفكر والواقع اليوناني بمستواهما الاجتماعي الساكن ، وانما نحن بازاء اوديب الاخر الذي يشار اليه اصلا .. ذي القدم المتورمة .. وذلك يعني الطفل الموثق القدمين الملقى في العراء ، تلك الصورة التي تتسلل الينا ايضا منذ البداية خلال اللغة والعمل بكامله بما يعيد الى الذهن صورة ذلك المنبوذ الملقى على جبل كثيرون موثقا .

وبحث اوديب الطويل منذ البداية ايضا ينطوي على هذا البعد الاخر الحقيقي والمناقض للاول . ان اجابته على لغز ابي الهول هي الانسان . ولكن هنا يوضع هذا الحل موضع معضلة مرة اخرى .. اي انسان ؟ هل هو الانسان الذي هو مقياس كل شيء لدى الروح التفاؤلية الاجتماعية لدى الاثينيين ؟.. من هذه الاجابة الخادعة تبدأ رحلته الشاقة امام المعضلة الحقيقية ، وبهذا التناقض بين صورته الاولى ودلالتها وصورته الثانية بدلالتها تمضي حركة الرؤيا لتواجهنا في النهاية بالتحدي الذي هو في آن واحد الجوهر العام للتجربة الانسانية في اصالتها وللتراجيديا .

فبدءا من عنوان المسرحية كما وضعها سوفكليس نلمس ايقاع الرؤيا .. ((اودبوس الحاكم المطلق)) .. وهو الاسم الحقيقي والمعنى المفهوم بدقة لدى الاثينيين . والحاكم المطلق هنا .. وكما يوضح بيرنارد نوكس ــ لا يعني الملك الذي ظفر بالحكم وراثيا ، وانما يعنى كما يفهم الاثينيون تماما ، الحاكم الذي وصل الى الحكم معتمدا على تفوقه وامتيازه وقدراته الفردية ، وقد يكون سيئا او حسنا ولكن المقصود اساسا هو هذه الفردية وما يميزها ، وأبضا تحديد اوديب مبدئيا باعتباره مثالا يحتذى لكل الرجال في مجتمع اثينا المتحضر ، الذي بدأ يؤمن بقدرة الانسان في السيطرة على الطبيعة .. قدرته المؤكدة في ظل نظام علمي اجتماعي ((لقد اطلق اوديب سهمه ابعد من المدى الذي وصلت اليه سهام الاخرين بكثير وأحرز الرضاء التام والسعادة الكاملة !)) وفي نطاق هذا المعنى الواسع كانت تفهم تسمية الحاكم المطلق .. في نفس الوقت تتداخل مع هذا المعنى ما تعنيه كلمة اوديب . فيقول بيرنارد نوكس ان اسم اوديبوس ذو شقين ((اودي)) وتعني قدم و((بوس)) وتعني متورم .. اي ((ذو القدم المتورمة)).

وفي نفس الوقت فان ما تعنيه الكلمة في مجموعها هو ((انا اعرف .. اوديب الحاكم المطلق العارف لنفسه والمسيطر على العالم.. وأوديب الاخر ذو القدم المتورمة ــ وذلك يعني ويذكر الأثيني به ملقى في العراء موثقا من قدميه المثقوبتين .. ضائعا دون ملجأ ــ اي ان الاسم يجمع بين بعدي التناقض في الرؤيا . وعلى هذا النحو وبهذا الايقاع تمضي حركة الرؤيا لينتقل اوديب من بحثه عن قاتل لايوس الى بحثه عن نفسه ... من السؤال : من قاتل لايوس ؟.. الى : من انا ؟.. يمضي اوديب في بحثه منطويا على كل من اوديب الاول والثاني .. حتى اذا وصل الى اقصى امكانيات اوديب الحاكم المطلق بوسائله الاستدلالية ــ انقلبت الاوضاع تماما ليتبدى اوديب الاخر ، الحقيقي ــ اوديب المتهم بعدما كان قاضيا وأوديب المجرم بعدما كان مشرعا ، وأوديب الحقيقة التي يتم الكشف عنها بعد ما كان الباحث عن الحقيقة في ثقة من وقوعها .

وبالمعنى الحقيقي والدقيق لا يصل اوديب من خلال رحلته مع معرفته بعيدا عن وجوده الا الى مواجهة وجوده هذا ، في صورته الاولى التي كان عليه ان يواجهها منذ البدء ، ويبدأ منها ، حيث هو اوديب الحقيقي الضائع والاجابة الحقيقية لأبي الهول ، او لنقل السؤال كما يجب .. اوديب كما كان وكما هو في نهاية المسرحية ، منبوذا عاجزا ، ملقى به في العراء حيال شر عليه ان يواجهه دون تبرير ، يرسو ــ كما يقول ترسياس العراف ــ يرسو بسفينته في شاطىء مجهول ، وليس كما كان يوصف قبلا ((الانسان قائد الفرفة وسفينة الحكم والحياة)) .

يعود اوديب اذن الى شاطىء مجهول ، الى حقيقته الاصلية ، كائنا منبوذا عاجزا وحده في العراء وعليه تجاوز ذلك بنفسه .. وتلك هي البداية الحقيقية للانسان ، ومصدر حركته الجدلية في طلب

(١) روائع التراجيديا في ادب الغرب : دراسات جمعها كلينث بروكس ــ ترجمة د. محمود السمرة ــ بيروت ــ دار الكاتب العربي ١٩٦٤ (ص ١٩) .

الحرية والقيم والمعنى .. مصدر الجدل المفتوح ابدا بازاء الانسان قاضيا ومجرما .. ظالما ومظلوما .. وبازاء معاناة لشر غير مبرر ، وازاء عالم ينكر الانسان ، وبداية لا تمثل عدا الاخفاقودعوة مجهولة الى رحلة شاقة دونما سلاح .. ومن هنا يتضح الجوهر التراجيدي بالضرورة .

وبمثل ما تحتم ان تنبثق الدراما من الشعر نحو التراجيديا من حطام التجربة الجمعية ، بمثل ما تحتم ان يتجسد هذا الجوهر في ازمة الوعي الفردي حيال المستوى الموضوعي المغلق ، فالجوهر التراجيدي هنا يبدو تأكيدا لاصالة محتومة امام ما يواجه يقظة الوعي الفردي من تحد .

فمع اوديب يتضح ان الوجود الانساني في المنبع والواقع والمصير، لا تتحقق مواجهته باصالة الا من خلال مقومات جدلية بشكل عام ، مأساوية بوجه خاص ولا فكاك من ذلك .. حيث ان حركة الوجود الانساني تقوم في جوهرها صدورا عن المفجع الذي هو البدايةالمخفقة دائما والضرورية ، وهي الاساس الذي لا بد من التسليم به لادراك معنى التجاوز والمفارقة نحو متعال مجهول ابدا. وذلك في النهاية هو التأكيد الفذ للانسان في وجه العالم وأمام معنى وجوده وقوام هذا الوجود ومصيره ، وهو ما يعني باجمال حريته ، وذلك ما يفر بالانسان من تلك الحقيقة الرهيبة الجاثمة خلف المشهد كله وهي العدم.. حيث يطرح العقل هذه الحقيقة خلال اللامعنى ، ويتجاوزها الانسان بهذا الجدل . والجوهر التراجيدي على هذا النحو الذي حاولنا الاشارة اليم نزعم انه يتأكد في كل التجارب التراجيدية الحقة ، فيما تلي المحاولة اليونانية كما سنحاول ان نوضح في مجال اخر (١) .

٤ - معنى المعاناة والتجاوز

ونمضي مع سوفكليس سريعا فيما تلي هذه المسرحية وما يمكن ان يشكل معها ثلاثية من حيث التأكد الواحد ، حيث نلمس ان قضية التراجيديا في ذاتها ما زالت ماثلة ، ونكاد نرى افتراضا متكاملا لها.

فهو في (اوديب في كولونيس) ثم في المسرحية الاخرى(انتيجونا) يشير الى جانب هام امتدادا لما طرحه في (اوديبوس الحاكم المطلق) وهو ان التجربة التراجيدية لا تعني ان يدور الانسان في حلقة مغلقة من النزوع المبهم ، انما يؤكد ان هناك تجاوزا جدليا بالفعل للتجربة الراهنة ومفارقة لاخفاقها بشكل ما ، ويعتمد ذلك على المعاناة - في ارتباطها بحركة الواقع - فهي تؤدي في اكتمالها الى ذلك بالضرورة.

فأوديب في كولونيس هو اوديب مختلف عنه في اوديب الحاكم المطلق ، اوديب بعد مواجهة المفجع والنفاذ الى ما يعنيه ذلك بالنسبة للانسان مع المعاناة .. انه هنا قد اصبح اكثر التصاقا بالمعنى الثوري لحركة الوجود الانساني معه وحوله . والمسرحية سلسلة من المواجهات المباشرة لحركة الامور والمصائر . ونكتفي هنا بأن نعرض لذلك من خلال مواجهةواحدة دونان نتناول العملين في مجموعهما.. ذلك هو مواجهة اوديب وما تعنيه تجربته بازاء موقف كريون .

ان دور كريون في (اوديب الحاكم المطلق) يدخل ضمن دور الشخصيات جميعها وباقي مقومات العمل في دفع حركة الرؤيا دون ان يعني موقفه في ذاته كشفا خاصا انما يخدم الرؤيا في كليتها. انه يمثل النظام ، او الروح الاجتماعية المحافظة تماما على تقاليدها، وهو بهذا يؤكد على احد جانبي التناقض لدى اوديب - جانب الحاكم المطلق وقائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة - مثلما ان ترسياس العراف يؤكد على الجانب الاخر الحقيقي . واذ يمضي كريون بالتزامه الاجتماعي في دفع الازمة وتفاقمها وتكشفها في النهاية عن التحدي كما نعته - وذلك في اوديب الحاكم المطلق - فانه في العملين التاليين نجد ان موقفه يتكشف لنا في ضوء جديد وذلك بواسطة اوديب نفسه وما انتهى اليه من تجربته السابقة ، ثم بواسطة انتيجونا بعد موت اوديب .

فأوديب في كولونيس تمتد الرؤيا معه بنفس الايقاع المزدوج الممثل لقضية الشر من جهة والممثل لقضية التراجيديا من جهة اخرى. فأبناء اوديب يدخلون في صراع حول السلطة تتجسد معه حركة الشر الممتدة مما سبق - على نحو ما سوف نلمس بشكل اوضح في آل أتريوس - دون ادانة محددة وانما منغمسين في امتداد محتوم لها. فبعد موافقة وليدي اوديب على طرده من ثيبا لضمان سلامتها يتنازعان على العرش ويطرد الاصغر الاكبر بالخديعة من المدينة ، ويستولي على عرشها ، ويجمع المطرود حشدا من اعداء ثيبا لغزوها لانتزاع السلطة من اخيه ، واذ يعلم الجميع ان اوديب اصبح قريبا من الالهة وأن من يمنحه معونته سيظفر بالقوة والنصر ، يأتي المطرود الى اوديب ملتمسا منه العفو والمعونة فيخبره اوديب بوضوح كامل انه واخاه في مأزق لا فكاك منه ، وأنهما هالكان معا لانهما دخلا حلبة الشر المحيرة - وليس هذا مجرد تنبؤ بل استخلاص من اعماق تجربته، وبصيرته الجديدة - ويمضي هذا عنه مؤكدا هذه الحقيقة لابيه اذ يقول انه لا يمكنه ان يتراجع رغم هذا القدر عن محاربة اخيه «ان من الخزي ان اهرب وأن اقبل الظلم من الاصغر» .

اما كريون فانه اذ يبدو مبدئيا انه هو الدافع الاساسي من البداية في موافقة الوالدين على طرد اوديب لاجل سلامة ثيبا ، ثم اذ ينضم الى الولد الاصفر الممثل القائم للسلطة في ثيبا ، فانه يأتي باسم ثيبا ايضا ليرغم اوديب على الرجوع اليها لتحظى بالامان في ظله تبعا لما وعدت الالهة به بالنسبة للمكان الذي يدفن فيه بعد موته .

وكريون اذ يريد ضمان انتصار الاصغر الممثل القائم للسلطة فان اوديب في هذه الحالة يكشف ما ينطوي عليه موقف كريون كله من شر واحباط للانسان ، بصفته ممثلا للنظام والعقل والقانون في انغلاقها . اننا نكتشف عند ذلك وبواسطة اوديب وبشكل لم يكن واضحا في المسرحية الاولى ، ما يمثله هذا من خيانة لروح الانسان في معركتها ، خاصة اذا ما ادركنا منذ البداية ان كريون كان دافعا فعليا في تفاقم الموقف بتأييده المستمر على التزامه ذاك . وعلى هذا يبدو لنا الموقف من الكريون وقد اتخذ عماءا شديدا وهو يحاول ارجاع اوديب ، مندفعا باسم حقه والقانون وسلامة ثيبا ليأسر ابنتي اوديب ويأسره كي يعود بهم ، ويبلغ اوديب عند ذلك قمة التعرية لكريونلتبدو الحقيقة اللا انسانية لما يمثله ، ويبدو غارقا في عالم غريب بالنسبة لعالم اوديب الحالي وما وصل اليه . وتعرية اوديب تنسحب على موقف كريون كله بما في ذلك المسرحية الاولى (اوديب الحاكم المطلق). واننا لنكاد نلمح سخرية شديدة من جانب سوفكليس حين نرى كريون - عندما منعه ملك كولونا التي نزل بها اوديب من اسره وابنتيه - يندفع متحدثا باسم العقل والاسرة والمجتمع الاثيني وتقاليدهما والمجلس القضائي الاعلى لكولونا .. مؤكدا على عدالة ما يريده وحقه الكامل فيه . وهو يفعل هذا بعدما قام بتشنيع مخز لما حدث لأوديب، غافلا او مغفلا ما اصبح يعنيه هذا من قدر لروح هذا الرجل بحيث يبدو انه هو الضرير وليس اوديب .

ان اوديب يتحدث اليه عندها بقوله «ايها الكائن الوقح الى أينا تسوق الاهانة حين تتحدث هذا الحديث ! الي ام الى نفسك ...» ثم يوضح ما الذي يعنيه كل ما حدث ، ويكشف ببصيرة نافذة عن التناقض الاليم فيما حدث وما لا بد ان يحدث في كل ما له صلة حقيقية بالانسان . ويشير في النهاية وببساطة الى ما يعنيه

(١) راجع مبدئيا كمثال دراستنا عن هاملت : الطبيعة الجدلية المفتوحة للتجربة الانسانية - مجلة «المسرح» ابريل العدد ٦١ سنة ١٩٦٩ .

نظامة وموضوعيته «تلومني انت الرجل الجائر الماهر في التحدث بكل شيء بما لا خطر له وبما له خطر كل الخطر ، بما يمكن الجهر بـه وبما يجب ان يظل سرا مكنوما . انك ترى الخير في تملق نيسيوس وفي الثناء الى اثينا وقوانينها» . وهو في باقي حواره معه يشير بوضوح وايجاز الى جوانب الشر المعوقة والمنافضة لمطلب الانسان وكما يجسد ذلك موقف كريون بما يحمله عن المستوى الاجتماعي وكل قوى الضرورة .

ثم تأتي مسرحية (انتيجونا) امتدادا اكثر وضوحا لهذا التأكيد . ان انتيجونا هي اوديب او امتداد لثمرة تجربته . انها كما نلاحظ بوضوح قد لازمته في المسرحيتين الاولى والثانية ، او هي عاشت قريبة منه اكثر من الاخرين جميعهم ، وتكاد تكون قد تشربت معاناته الى درجة كبيرة ، وهي على هذا تمثله في هذه المسرحية . ان اخاها الاكبر بعدما اخبره اوديب عن هلاكه المحتوم يمضي الى قدره ويرجو اختيه رجاءا واحدا .. «اقسم عليكما ان عدتما الى ثيبة ان تمنحاني قبرا وان تؤديا لي حقوق الموتى . ان المجد الذي تكسبانه الان من عنايتكما بأوديب سيضاعف حين تمنحاني معونتكما» وانه بقوله هذا يفترق عما يمثله كريون على الفور .. انه بهذا يمضي ليخوض المعركة ضد اخيـه باستعداده الانساني المتناقض ، حيث عرف موته المحتوم من ابيه . وهذا فيه تجاوز للحتمية المحيطة به وفي نفس الوقت فان هذا تمهيد لتجربة انتيجونا .

فبعد موته يأتي كريون ليعلن باسم الوطن «اني واثق كل الثقة ان سلامتنا في سلامة الدولة ، وان وجود الاصدقاء ميسور اذا جرت سفينة المدينة على هذه القاعدة . اريد ان ارفع شأن الدولة واوفر عليها اسباب التنعم ، ومن هذه القاعدة ! نشأ ما اصدرت من الامر في شأن ابني اوديب .. اريد ان يقبر اتيوكليس الذي امتاز بالشجاعة والاقدام ووقف بيننا موقف المدافع عن وطنه ، وأن تقام له الواجبات الدينية التي تؤدى الى نفوس العظماء من الرجال . اما بولنيس الذي خرج من وطنه طريدا فعاد اليه ومعه جيش من العدو ليدمره ويحرق اسواره وآلهته ، وليجعلنا ارقاء لينتفع علنه من دمائنا ، فقد امرت الا يدفن ولا يبكى وان يكون جسمه بالعراء فريسة للكلاب وسباع الطير» . وانه نفس كريون مع مزيد من الاندفاع دونما بصيرة في تعريب الانسان : مستندا الى الوطن ومصلحة الجماعة وقداسة القانون لب النظام والعقل . وهنا تظهر ثمرة تجربة اوديب الخصبة كما بدت قبلما يفارق الارض .. تظهر في موقف انتيجونا تلك التي مضت لتلبي لاخيها ذلك النزوع الذي بدا طـوق نجـاة اخير لانسانيته المطحونة في حركة الشر . قبلما يلقى مصيره – انها تلبي مطلبه وتدفنه في ارضه وتمضي امام كريون – الذي يسألها كيـف جرأت على مخالفة القانون – لتحدثه عن .. «تلك القوانين التي لم تكتب والتي ليس الى محوها من سبيل .. لم توجد هـذه القوانين منذ اليوم ولا منذ الأمس .. هي خالدة ابدية وليس من يستطيع ان يعلم متى وجدت ..» والامر متصل بالجوهر الذي لا يتسنى لكريون ان يواجهه . وتعري انتيجونا بموقفها ايضا كل ما يمثله كريون امتدادا لمحاولة ابيها ، بل انها ببصيرتها وبالحب تستطيع ان تخلق من ابنه روحا طليقة تزيد من تعرية ما عليه ابوه من خواء . وموقفهما – انتيجونا وابن كريون الذي يحبها – يكشف وبنفس القوة التي بدت في موقف انتيجونا عن هذا ، وتمضي المسرحية في فيض خصب من الرؤيـة المباشرة على نحو ما أفاء علينا اوديب في مسرحية اوديب في كولونيس ، وتتم نهايـة مفجعـة مجيدة في اطار نفس الايقاع المزدوج عـن الجوهر التراجيدي .

ومن المناسب ان نذكر ان هيجل جعل من هذه المسرحية الاخيرة (انتيجونا) جوهرا للتراجيديا مستندا في ذلك الى وجود تناقض بين ارادتين او حقيقتين كل منهما خير – يمثل احداهما كريون والاخرى انتيجونا – بحيث نجد ان علينا التضحية باحداها وتكون بذلك فـي مواجهة المفجع . واكتشاف هيجل للجدل الكامن في الرؤيا امر طبيعي بالنسبة اليه ، ولكنه في نفس الوقت وكما حدث لرؤياه الفلسفية حصر ادراكه في نطاق مثالية افسدت عليه الولوج الى داخل التجربة التراجيدية بشكل حقيقي – الى جانب فكرته عن الدولة او صدورا منها – فهو في الحقيقة قد عزل بمثاليته تلك عن ادراك طبيعة الارتباط الحميم للتجربة التراجيدية بالتجربة الانسانية في تنافضها الحـي المفتوح .. فليس الامر تأكيدا لاحدى قوتين خيرتين فـي وجه اخرى ، بل هناك تحد يصدر ويمتد دونما تحديد وكريون لا يمثل كما لمسنا قوة خيرة انما هو يؤدي دورا في الايقاع المزدوج للرؤيا مؤكدا علـى التحدي الذي يواجهه الانسان في محنته مع الشر . وما يعنيه الجوهر التراجيدي بازاء ذلك .

ونعتقد ان هذه المسرحيات الثلاث تعرض بشكل اكثر كثافة مما عداها – في تجارب المحاولة اليونانية – لقضية الشر الكبـرى .. منطلق كافة الرؤى التراجيدية وبالتالي منطلق مطلق الانسان فـي الحرية والقيم والمعنى ، بكافة وجوهها في تجربة الانسان ، والزاوية التي لا بد منها لادراك الجوهر التراجيدي لوجوده ، وهي بذلـك منطلق كافة الرؤى الدينية ايضا ، ولا نخرج عن نفس الامتداد لمطلب الانسان في الحرية والقيم والمعنى . وكما اشرنا فالنبي والفنان همـا الطريق الجديد نحو اجابة الفرد بعد عزله عن مطلبه في تجربة تجاوز – عزله في عالم المجتمع والتاريخ واغترابه فيه – فأحدهما وهو النبي يأتينا من نهاية الطريق ، والاخر وهو الفنان الفرد يأتينا من بدايتـه بكل مشاكله الجمة .. والتجربة التراجيدية لم تكن الا جمعا بينهما وحلا لمشكلة اشكال الفن في الوضع الجديد .

وهذه المسرحيات الثلاث الى جانب ما تعرضه عن هذه الخلفية الاساسية ، فيمكن ان نعتبرها في الوقت نفسه تعرض للوضع الانساني الجديد الذي ادى اليه تبلور الامور على هذا النحو ، تعرض للموقف كما بدا في فترة ازدهار اثينا ... ايضا في كل الفترات التي تلت مع حركة التاريخ ، حيث الانسان مغتربا – في ظل حركة الضرورة – عن مطلبه في تجربة حقة .. يكشف بها عن قدرته في التجاوز وحاجته اليـه .

وقبلما نتعرض للافتراضات الاساسية للتجسيد التراجيـدي – ان صح هذا الاستعمال اللغوي – من خلال آل اتريوس ، واستنادا الى الجوهر التراجيدي في حدود ما نراه .. نبدأ باشارة نظريـة لهذه الاسس اولا .

٥ – ملامح اساسية في تجسيد الرؤيـا التراجيديـة

ان الافتراضات الاساسية في خلق التراجيديا تبدو مستخلصة بشكل تلقائي وتدريجي من مقومات التجربة الجمعية لدى اليونان ، ويجمعها قانون واحد هو التحام مقومات التجربة الفنية في ظل ايقاع واحد ذي حركة جدلية .. وتحقيق ذلك صعب يصل بالفنان الى مستوى صاحب الرؤيا او النبي . واذا كانت التجربة اليونانية نتاجا ليقظة الوعي الفردي فقد كانت هناك صلة باقية لهذا الوعي بالتجربـة الجمعية ، وكان ذلك عاملا هاما في خلق التجربة التراجيدية ، وبوجه خاص بالنسبة لمشكلة الاصالة – اصالة تجربة التجاوز لدى الفنان او النبي الى الاخرين ، والوصول الى مواصفات تتيح وصول التجربـة للمجموع بكل نسيجها . ولنتتبع الافتراضات الاساسية كما لاحت من انقاض ما سبقها في التجربة الجمعية .

ان الشعر كما رأينا بدا من قلب التجربة الجمعيه مرتبطـا بالأساطير ، وأيضا بدت ملامح الدراما امتدادا لارتباط الشعر بالتجربة الجمعية . على هذا نرى ان مادة التراجيديا هي الاسطورة المتصلة بالتجربة الجمعية .

وباعتبار ان الاسطورة – التي هي تجسيد شعري لارادة التجاوز – ما زالت تمثل صلة لم تندثر بالوعي الفردي في حالة النظر اليهـا باعتبارها ظلا للتجربة الجمعية ، وصورة لتلقائية الوعي الجمعي في

لقائه بالعالم على اساس وجداني تخيلي يحقق مطلب التجاوز . وعلى اساس من استمرار هذه الصلة بصورة ما بين الفرد والاسطورة ـ وهو نفس الارتباط برواسب التجربة الجمعية كما اشرنا ـ فبهذا كانت الاسطورة حلقة الصلة المبدئية بين الفنان والواقع في نفس الوقت الذي تمثل فيه معبرا ممتدا بين التجربة الدينية الجمعية والوعي الفردي ، كي تواجه مشكلة التجسيد بذلك مشكلة الاصالة الى الاخرين او ما يمكن نسميه المواصفات المؤدية الى نقل التجربة للاخرين في تكاملها . وثمة دراسات هامة تؤكد مثل هذه الصلة من الشعائر والطقوس وبين التراجيديا اليونانية وهذا الاثر الباقي لدى الفرد في صلته بالشعائر والاساطير المرتبطة بها .

ومن هذه الصلة وبدءا من الشعر في ظل المبدا الثوري للدراما تبدأ عملية تجسيد الرؤيا التراجيدية لتصل الى بناء تجربة متكاملة، وكما يمكن ان نسميها «الرؤيا التراجيدية» . ويتم ذلك على نحو تخضع فيه كل المقومات ـ الاسطورية وصياغتها نصا بكل ما ينطوي عليه ذلك .. ثم مقومات العرض المسرحي بكل ما يضمه من ادوات الفن .. وكافة المواصفات ـ تخضع لعملية بناء هدفها تاكيد ايقاع موحد لرؤيا .. خلال كافة هذه المقومات وباحكام .

فالهدف الاساسي ـ فيما نتصور ـ في عملية الخلق يبدو في اخضاع كافة المقومات الداخلة في بناء التراجيديا لايقاع الرؤيا الاساسي الذي يصل بنا الى الرؤيا الكاملة ... اخضاعها لتتحرك اثره . فلسنا هنا بازاء المفاهيم الشائعة عن وحدة الموضوع ووحدة الحدث وما اليه ، بل نحن بازاء وحدة مستعصية على التحديد .. باطنة تماما ، تقودنا مرغمين الى التعبير غير الكامل لجون ديوي عن الكيفية الشائعة المتخللة لطاقة عناصر العمل والتي نراها تملك ارتباطا اساسيا لطبيعة الوعي الانساني الفذة في نشاطه الكامل الثوري في تجاوزه الدائم للعالم . فبدءا من مفهوم الدراما ، نجد كافة العناصر تتخذ اطارا جدليا ، حيث يكون التناقض اساسا لحركتها ، موازية للحركة الكلية للرؤيا .

فبدءا من الفكر باعتباره المواجهة الاساسية ، نجده يخضع للحركة التي اساسها التناقض حيث يسلم بهذا التناقض ويتخذ مسارا مساندا للمعاناة دون استقلال ، او بمعنى اخر تتخذ حركة جدلية تفطي التناقضات كيانها الحر في صراع غير محدد سلفا ، وهو بهذا ياخذ مكانه الصحيح من تجربة الوجود الانساني ، وذلك بعكس ما يتسم به في اتصاله بالعالم الموضوعي ـ في اطار المنطق الصوري ـ فالفن هنا يتخذ الفكر سبيلا ولكنه يتجاور انفلاقه وسكونه الموضوعي، حيث يخضع للحركة المفتوحة ولا يخضع للتقرير المستقل ، حتى ان كل موقف وكل شخص برغم تناقضه مع اخر ، يجد مساندة من الفكر، وكل منها يطرح ـ في التيار المتجه صوب الرؤيا ـ يطرح قضايا لها كيانها الاكيد مع تناقضها ، حيث ترتبط بالحركة والصيرورة ، وليس هناك اذن بت في قضية ولا دحض لواحدة في وجه اخرى، انما حركة للفكر يحكمها تيار المعاناة الشاملة . وبهذا يخدم الفكر الرؤيا الماساوية بشكل مبدئي ، ملتقيا مع طبيعتها الجدلية وايقاعها الذي لا قبل للفكر بغيره في مثل هذه التجربة حيث يظل جدليا مفتوحا حتى النهاية تبعا للمضمون الثوري عموما وللرؤيا الماساوية بوجه خاص . وكما سنرى في المثال الآتي ـ فالفكر يمضي مع التراجيديا حتى النهاية في رؤيتها للشر ، حيث لا يبدو الشر غير تناقضات مجسدة ، وتحديا كليا تبدو معه الارادة عاجزة عن ان تضع له حلا مجزءا .. تحديا مصيريا بالمعنى الكامل ، حيث لا جنوح جزئي وبوجه خاص ليس ثمة ادانة مطلقة .

ومن الملفت مبدئيا ان جانبا كبيرا من مهمة الكورس تنحصر في تاكيد عدم استقلال البعد الفكري ، وحرية التناقضات ، بحيث تبدو مهمة الكورس تاكيدا للجدل بتجاوبها مع كل قضية حسب مولدها من الموقف ثم تناقضها بعد ذلك وبشكل مستمر ، وذلك منطلق سنراعي التاكيد عليه بالنسبة للتجربة اليونانية بوجه خاص .

وبالنسبة للحدث فسوف نشير الى نفس الخضوع لايقاع الرؤيا وتبعا لتعدد مستوياته كما سنحدد ـ حيث نجد في النهاية اننا بازاء نفس طبيعة الرؤيا كجزء لا يتكامل بذاته وانما في خدمة كل يسعى في تتابع مقصود نموه مع باقي المقومات دون اي جنوح يعطي انطباعا مستقلا خارج الرؤيا او فكرة مستقلة في اي مستوى من مستويات الحدث . على نفس النحو وكما سيتاكد ـ مع آل اتريوس ـ فالشخصية خاضعة تماما لايقاع الرؤيا وهو ياخذ عن طريقها غوره الاساسي . فالشخصيات ليست متحققة بالمعنى المتداول عن الشخصيات في ذاتها. فتحقيق الشخصيات متميزة ان كان امرا قائما بالضرورة ، الا ان ثمة ارتباطا سابقا على ذلك وهو خضوع بناء كل منها بكل ما يميزه لذاك الايقاع الاساسي الموحد ، وفي نفس الوقت فان التفاوت بينها والذاتية الخاصة ، انما يحقق نفس الهدف من الارتباط بالرؤيا، دون السماح بأي دلالات مستقلة . فاذا قلنا ان ثمة ثورة للتراجيديا فهي البطل ، وهو فرض طرحته على هذا النحو التجربة اليونانية ايضا واتخذ اهميته الدائمة ـ واذا كان ذلك فباقي الشخصيات رغم تكامل خلقتها الخاصة تدور في فلك هذه البؤرة وتسعى للتاكيد على الايقاع الاساسي من خلالها . والشعر مثلما كان منطلقا لاستخلاص التجربة التراجيدية من التجربة الجمعية الدينية ، فهو يظل النسيج الضروري لحركة الرؤيا ، والارتباط محتدم ودائم بين الشعر والتراجيديا ، في خضوع لايقاع الرؤيا ، بل انه يضفي فاعليته على باقي المقومات في تشكيلها لذاتها وفق هذا الايقاع وان بدا انه يملك استعدادا للاستقلال فمرد ذلك الى انطوائه على نسيج وايقاع الرؤيا منذ البداية في اطار حركته نحو الايحاء المتزايد الذي يقترب رويدا من التجسيد النهائي للرؤيا .

هناك بعد ذلك الجانب الهام الذي يعتقد البعض انه مشكلة تخص المسرحيين الحديث والمعاصر فقط ، تلك مسالة الاداء ووسائل العرض التي تضم اشكال الفن المتعددة ، فنحن بازاء ما حققته الدراما لمشكلة هذه الاشكال او الادوات .. ذلك اننا نواجه في التجربة التراجيدية ـ كما حدد اليونان ـ اخضاعا محكما لها جميعا .. اخضاع دور كل فن من هذه الفنون للالتحام مع باقي العناصر في خدمة رؤيا ذات شمول ، وعدم بلبلة التجربة في مجموعها او اي من مقوماتها في طريق تكامل هذه الرؤيا، وعدم تحقيق اي اثر مستقل لفن منها . والامر يتصل اتصالا وثيقا بتقاليد ومواصفات التجربة الدينية الجمعية .. فنحن نجد استخدام الاقنعة بوجه خاص ثم تقاليد محددة بصرامة في كل جوانب العرض المسرحي في اتصالها بالمبنى والاوركسترا وساحة العرض .. ولا يمكن الخروج عليها اطلاقا بحيث تبدو هذه الاعتبارات ماثلة اساسا في عملية الخلق ، بالنسبة للنص، ولا يمكن فصلها عنها وعن عناصر الرؤيا وايقاعها ، واذا كان ذلك امتدادا لممارسة الطقوس ـ شان التجربة التراجيدية ـ فهي بنفس التلقائية جاءت جزءا من التوافق البعيد الغور للتجربة .

ونستعرض صدق هذه الافتراضات من خلال موضوع آل اتريوس كما تناوله سوفكليس ، انطلاقا من تاكيدنا على الجوهر التراجيدي اولا في اعمال هذا الموضوع ، وذلك في مقال قادم .

القاهرة **يسرى الجندي**

قرأت العدد الماضي من «الآداب»

القصص

بقلم الدكتورة سامية اسعد

قصة سليمان فياض «اصوات» ، ليست قصة بالمعنى التقليدي للكلمة . هذا اذا لم يكن هناك بد من انتماء النصوص الادبية الى جنس من الاجناس المألوفة : شعر ، قصة ، مسرح ، الخ ... نقول هذا لان التقسيمات التي ظلت تحكم النتاج الادبي منذ ارسطو حتى ايامنا هذه اصبحت زائفة غير ذات موضوع . فتقدم التكنيك ، وما استحدث من وسائل في مجال التعبير الفني قد أزالا الحواجز التي كانت تفصل فيما مضى بين مختلف الفنون . على سبيل المثال ، التداخل بين السينما والمسرح ، وبين السينما والرسم والادب ، امر ملموس لا جدال فيه . فما بالك بالتمييز بين نماذج مختلفة من فن الرواية ؟

لكن ، لنعد الى موضوعنا . «اصوات» قصة تقع في مكان وسط بين القصة الطويلة Roman والقصة القصيرة Conte ويقول عنها الفرنسيون Novelle وهي لا تختلف عن اللونين الاخيرين من حيث الشكل أو المضمون . كل ما هنالك انها أقصر من الرواية الطويلة وأطول من القصة القصيرة .

التزم سليمان فياض بالتقاليد الفنية للرواية ، وجدد فيها في آن واحد . من ناحية ، كتب قصة «واقعية» ، على غرار ما كتب بلزاك ، وفلوبير ، وبعض ما كتب طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ . استوحى الريف المصري ، ورسم له صورة خلت من التزويق ، عرفها ويعرفها المصري في كل زمان ومكان ـ وان كانت هناك تحسينات عديدة ادخلت على ريفنا المصري بعد الثورة الاشتراكية الا ان هناك مهام كثيرة علينا ان نقوم بها في هذا المضمار ـ . يكاد المؤلف يرسم صورة فوتوغرافية لقرية «الدراويش» ، صورة وقف عند كل دقيقة فيها والتزم الاسلوب الوصفي في كثير من الاحيان . فعل كل هذا بموضوعية خالصة ، ولم يبد رأيه فيما يرويه من احداث او يصوره من شخصيات .

وهنا نلمس الطابع المبتكر الذي تتسم به هذه القصة . فهي مقسمة الى اجزاء اربعة اعطى المؤلف لكل منها اسما : عودة الغائب ، دوامات في الدراويش ، مذكرات محمود بن المنسي ، ومصرع سيمون . وان كان المؤلف محقا في رؤياه هذه ، الا ان «العنوان» يعتبر خيطا هاديا ينبىء القارىء بما سيقع من احداث . وهذا ، في رأينا ، يفقد القصة التي تعتمد على الحدث ـ و«اصوات» قصة من هذا النوع ـ عنصرا لا بد منه : التشويق . ولم يقف ابتكار سليمان فياض عند هذا الحد . فلقد اتبع تكنيكا روائيا يذكرني ، وهذا مجرد توارد خواطر ، بمخرج فرنسي اخرج فيلمين بعنوان واحد : «السعادة الزوجية» ، وجعل الزوج تارة في احد الفيلمين ـ والزوجة تارة اخرى ـ في الفيلم الاخر ـ يرويان ذات الاحداث ، ويعلقان عليها ، كل من وجهة نظره الخاصة . وهكذا فعل سليمان فياض . فجعل كلا من المأمور ، والأخ ، والطالب ، والحماة ، الخ .... يروون الاحداث ويعلقون عليها . مما اضفى على السرد حيوية وتنوعا .

يتناول الرواة حدثا واحدا : عودة حامد البحيري وزوجته الفرنسية . واذ يفعلون ، يلقي كل منهم مزيدا من الضوء على هذا الحدث . لكنهم ، في الوقت نفسه ، يكشفون عن خبايا نفوسهم وما يعتمل فيها من مشاعر . والملاحظ هنا ان المؤلف لم ينهج نهج الروائيين السيكولوجيين الذين يطيلون في تحليل الحالات النفسية ووصفها . بل اتبع اسلوبا عكسيا ، فجعل الظاهر ينم عن الباطن ، والافعال تكشف عن الدوافع . وبذا يساير التيارات الحديثة في عالم القصة ، وان لم يبلغ ما بلغه انصار الرواية الجديدة في فرنسا مثلا .

الدراويش قرية هادئة ، جمودها شبيه بالموت ، وسمائها ابدية خالدة . وفجأة ، تفيق من سباتها العميق ، وتدب فيها الحياة ، وتلبس حلة جديدة تستقبل بها ابنها القادم من بلاد الفرنجة . تعتمد القصة كلها على هذا الحدث الواحد : العودة ، وما يتفرع منه من احداث جانبية يرتبط به ارتباطا وثيقا . ذلك ان سليمان فياض بنى قصة قريبة من مسرحيات راسين المأساوية ، حيث اختار اقرب اللحظات الى الازمة ، وجعلنا نشهد سيرها نحو الخاتمة المفجعة . وربما نذكر القارىء ، ازاء هذه الخاتمة ، مشهدا مماثلا من حيث الوحشية والبربرية ، ترجم فيه ايرين باباس بالحجارة في فيلم «زوربا اليوناني» .

ذكر الكاتب ، في معرض حديثه ، قصتين شهيرتين : «قنديل ام هاشم» و«عصفور من الشرق» تتناولان العلاقة بين الشرق والغرب ، على مستوى الافراد والحضارات . مما يدفعنا الى ان نتساءل : هل اراد المؤلف تمجيد الحياة في الشرق على حساب الحياة في الغرب ، ام انه اراد العكس ؟ أحسسنا ، أمام النص ، انه لم يرد هذا ولا ذاك . كل ما هنالك انه اتى بشخصيتين قادمتين «من الخارج» ليبرز ما في ريفنا من صفات اصيلة ، وينقد ، على وجه الخصوص ما ترسب فيه من عادات مسترذلة ، اقرب الى البربرية منها الى عادات انسان يعيش في اواخر القرن العشرين .

يلبي حامد البحيري نداء «الندّاهة» ، ويعود الى مسقط رأسه بعد غيبة طويلة تحول خلالها الى انسان اخر ، لكنه لم يفقد من سماته المصرية شيئا : الطيبة ، الكرم ، الارتباط بالارض . لا يتكبر على اهل بلدته ، بل يغدق عليهم مما رزقه الله . ويسأل عن ذويه ، كبيرا وصغيرا . ويثق بأهله . ويتمنى لو ان الدراويش كانت احسن مما هي عليه ، لكن هذا لا يحول دون حبه لها . اما سيمون ، الزوجة ، فمولعة بكل ما ترى وتسمع . انها حلوة الروح ، طيبة ، بسيطة ، حية ، وتتمتع بشخصية فريدة ، على الاقل اذا قورنت بنساء الدراويش اللواتي يفرن منها . وبالرغم من قدومها من بلد اكثر تقدما ، لا تتعالى على آل زوجها . حتى اكلها بالشوكة والسكين ، امام عائلة زوجها ، او في دوار العمدة ، عادة ، لا اكثر .

تستقبل الدراويش ابنها بالحفاوة والترحاب . وتقيم له الولائم . وتضيء شوارعها المظلمة ، وتزيل روث البهائم من شوارعها وحواريها ،

وتطرد الذباب المنتشر في ارجائها ، وتطلي جدران بيوتها ، الخ ... باختصار ، تتضافر جهودها لكي تجعل حامد يذهب ومعه اجمل الانطباعات عن قريته وآله . وهنا ، يتساءل القارىء : لم لا تبذل مثل هذا المجهود على الدوام ، ما دامت قادرة عليه ، وبذا تهيىء لابنائها ظروفا افضل ؟

لا ، لا يسعها ان تفعل ، لانها قرية ملعونة ، الداخل اليها مفقود، كما يقول المثل السائر ، والخارج منها مولود . رحل حامد عنها اياما ليرى اصدقاء له في القاهرة ، وينجو من الموت ، لكنه يموت ميتة «سيكولوجية» ربما كانت اشنع من ميتة سيمون . اما الدراويش ، فأطبقت على هذه الاخيرة بكل قواها ، بعيون رجالها ، وحقد نسائها، ولن تتركها الا جثة هامدة . وهنا تتضح اهمية المكان بالنسبة لخيال الفنان المبدع . الدراويش مكان مأساوي يسكنه الموت ، ويرمز اليه، من ناحية اخرى ، كل من دار آل البحيري والحجرة التي تلقى فيها سيمون حتفها . وكلها اماكن «مغلقة» ، سجون ، بالمعنى الحقيقي والمجازي للكلمة . لا تنطلق سيمون حقا، وتتحرر من أسر هذا المكان الا في اللحظات التي تجوب فيها الحقول الخضر ، وشوارع البندر، الخ ... لكنها عائدة اليه لا محالة .

لم تفرض قوى الشر التي تتحكم في هذه القرية عليها فرضا، بل هي كامنة في نفوس ابنائها ، ونابعة منها : يغار احمد من اخيه حامد ، وان كان هذا الاخير قد غمره بأفضاله . وتغار زوجته من سيمون وتتودد الى حامد . وينهش رجال القرية جسد الفرنسية بعيونهم ... يرمز حامد وسيمون الى ما يصبو اليه كل فرد في القرية. لكن كل فرد في القرية يشعر انه لن يبلغ غايته هذه . ومن ثم كانت غيرته ، او حسده ، او كراهيته .

تحول دون بلوغه هذه الغاية تقاليد وعادات متوارثة لا معنى لها . انها بمثابة حجاب كثيف يحول دون رؤية «الآخر» ، والنظر اليه نظرة مجردة من اية فكرة مسبقة . انها عائق يعترض سبيل التقدم والتحرر والعلم . واختار المؤلف اتفه هذه العادات وأكثرها بربرية ، وجعل منها رمزا للتخلف والجهل : الختان ونزع الشعر الزائد عن جسد المرأة .

وتموت سيمون ميتة «لا معقولة» ، بعد ان يكون سليمان فياض قد أدان القرية وسكانها وانتقد سلوكهم وطريقة تفكيرهم نقدا لاذعا. ومن بين الوجوه التي دفعها المأمور الذي يرمز الى السلطة ، ويفرض على الطبيب والناس تفسيرا معينا لمصرع سيمون .

«اصوات» قصة مبتكرة تتناول بالنقد مجتمعا ريفيا ظل اسير عاداته المسترذلة ومنطقه المتخلف . لكن المؤلف عمد فيها الى لهجة ابعد ما تكون عن اللهجة التعليمية . واستخدم لغة بيئية بسيطة ، معبرة ، وصورا مستوحاة من صميم الريف المصري .

ان قصة سليمان فياض لخير دليل على ان: بساطة + وضوح + عبقرية = فن جيد .

***

اما قصة يحيى يخلف «العطش» فمستوحاة من مأساة الاردن الدامية التي هزت اركان العالم العربي كله . وهي تروي قصة شاب فقد الذاكرة ، بعد اصابته في احدى الغارات . لقد انبطح ارضا . واذا بصوت يناديه : انه المأذون الذي جاء لعقد قرانه . يخبره المأذون انه قد جرح ، وانه في حاجة الى اسعاف . تمر عربة الاسعاف ، ويلوح لها الشاب ، ويستوقفها . وفي داخلها ، يقع الحدث الرئيسي في هذه القصة : شابان جريحان ، احدهما جندي ، والاخر فدائي، يقاسيان من العطش ، ويضحي كل منهما بقطرة الماء الذي تقدم له في سبيل الاخر . ويموت الاثنان دون ان يرتوي اي منهما . اما الشاب، فتلقي به عربة الاسعاف حيث اخذته .

لا يتحيز الكاتب لأخد الفريقين . بل يبين ، بما يصوره من مواقف ، انه متعاطف مع كليهما ، ومتألم لما يجري . يقول على لسان المأذون : «المصلحة من يحدث كل هذا ؟» و«اننا نحارب بعضنا البعض، والعدو شامت بنا» .

تنتمي «العطش» الى الفن التسجيلي ــ مكتوبا كان ام مصورا ــ في المقام الاول ، لكن المؤلف حاول صبها في القوالب التقليدية للقصة . ولم يوفق في محاولته هذه ، لانه لم يباعد بينه وبين الاحداث ، ولم يكن ليتسنى له ذلك . ووددنا لو انه اكتفى بصورة صوتية كتلك التي تنقلها الينا موجات الأثير احيانا ، او لقطة كتلك اللقطات التي اعتمد عليها احد الاتجاهات الحديثة في السينما، ويقال عنه «سينما الحقيقة» cinéma - vérité

***

وأخذ اسكندر لوقا قصته «هيرودوس» عن قصة قديمة تتحدث عن سالومي الفتاة البريئة الداهية التي طلبت من الطاغية هيرودوس رأس يوحنا المعمدان ثمنا لحبها . احتفظ المؤلف بالخطوط الرئيسية للقصة : «يحكي ان امرأة ارادت ان تنتقم لنفسها من رجل ربما كانت قد احبته . كان الرجل تقيا ، قلبه كنبع ماء يتفجر من تحت صخرة. وكانت المرأة فاسدة يسكن في قلبها الشيطان . ولأن الرجل التقي أحب سواها ، همست في اذن احد عشاقها : اكون لك الان وغدا ودائما اذا اعطيتني رأس ذلك الرجل المتكبر . ولم يتردد العاشق . فلوث يديه بالدم » . غير انه استبدل ادوار الشخصيات بعضها ببعض ، ما عدا دور الشهيد يوحنا ، ويقوم به القتيل في قصتنا هذه .

احياء القصة القديمة هنا غاية ووسيلة في آن واحد .

فهو الذي يمكن الكاتب من نسج الاحداث التي تعتمد عليها القصة الجديدة ، وهي قصيرة جدا ــ لا تزيد على الصفحة الواحدة ــ تنقل بأسلوب وصفي بحت مجموعة من الحركات والتحركات . هذه، مثلا، وقفة احدى الشخصيات الرئيسية : «لم ترفع رأسها الى اعلى. بقيت صامتة كأنها تصلي» ، ثم «عادت وغرقت في عملها صامتة كأنها تصلي» ، «وأخيرا »قامتها محنية ورأسها نحو الارض ، تعمل صامتة، كأنها تصلي» . لكن النص لا يخلو ايضا من اللون : «عصبت رأسها بمنديل ابيض مبرقع» ، «وجهها المدور بلون جوز الهندي» ...

والقصة القديمة وسيلة لانها مجرد موضوع للوحة يرسمها الفنان ، بينما تدور احداث القصة الجديدة تحت عينيه . وعندما تنتهي هذه الاحداث ، يصيح قائلا : «الان عثرت على اسم لوحتي : هيرودوس » .

لجأ الكاتب في بناء قصته الى تكنيك مبتكر : قسم السرد الى فقرات تكاد تكون متساوية ، يتخللها حوار الرسام مع نفسه وهو يرى خطوط لوحته تتجسد وتتكامل . الكنه لم يمزج فن الرواية بفن الرسم. كل ما هنالك تداخل ، ونوع من المحاكاة mimetisme نلحظه في السرد خاصة .

يذكرنا مثل هذا الاسلوب بظاهرة انتشرت في فرنسا في القرن الماضي ، في الفترة التي تلت الرومانسية ، ظاهرة اطلقوا عليها Bonsposition d'art كان تيوفيل جوتييه من المتحمسين لها بصفة خاصة . يرى الكاتب لوحة فيصوغ من رؤياه لها قصيدة ، او

قطعة وصفية .... ويرى الرسام منظرا يؤثر فيه فينقله الى الورق، لا بالفرشاة ، وانما بالقلم . والرسام اوجين فرومونتان الذي زار مصر آنذاك ، خلف لنا لوحات وصفية رائعة لنهر النيل ، والالوان التي تكسوه حسب ميل الشمس .

حاول توفيق الحكيم ان يمزج المسرح بالرواية . وكتب روب‌جرييه روايات للسينما ـ مما يدل على ان تداخل الفنون اصبح يفرض نفسه فرضا على خيال الفنان ، ولقد وفق اسكندر لوقا في هذا الصدد كل التوفيق .

***

«الحقيقة كلها» (د. عمر النص) مسرحية رمزية من فصل واحد تعالج موضوعا فكريا ، او بالاحرى فلسفيا في المقام الاول . ومن يقرؤها يذكر ، ضمن ما يذكر من مسرحيات مشابهة ، مسرحيات سارتر ، وكامو ، وتوفيق الحكيم (خاصة «السلطان الحائر» و«شهرزاد») . وكما احتلت الدراويش المكان الاول في «اصوات» ، تحتل المكان الاول هنا بلدة «مثل اي بلدة اخرى . لم تختر مكانها من الارض ولم تختر قاطنيها ... بلدة كغيرها قد تكون بلدتنا هذه نفسها . وقد تكون بلدة اخرى لا نعرفها » . بلدة لا اسم لها ولا موقع. تشتمل المسرحية على عدة مشاهد لا يفصل بينها الا دخول الشخصيات وخروجها . وتبدأ بمشهد يدخل فيه «الغريب» لينذر القرية وينقذها من «جسم معدني ضخم يبلغ ارتفاعه حوالي مترين لا يشبه اي آلة نعرفها » حط في ساحتها . يذكرنا دور الغريب المنذر بدور الكورس اليوناني والراوي في مسرحيات برخت ، لكنه يتعدى مجرد التعليق ويحث على الفعل . وتنتهي المسرحية بمشهد ينفجر فيه الجسم ، ويفني البلدة ومن فيها ، ولا يرحم الا الغريب ، تماما كما حدث لبومبي في الماضي .

وبين البداية والنهاية ، يدور حوار بين رجل وامراة يحلمان بالرحيل على متن «الشيء» ، وحوار اخر بين زوجين يقرران نقله الى بيتهما ، مما يعيد الى اذهاننا احد مشاهد فيلم كاكويانيس «الرقص على الهيدروجين» . ويجيء الحكيم لكي يؤخذ رايه في الامر ، لكنه يخرج غاضبا دون ان يقرر شيئا . ويقدم الوالي وسيافه ، ويدور حوار هزلي يقرر فيه الوالي ان الشيء ليس حيوانا ، وليس نباتا. ويفتي التاجر ببيعه الى البلدة المجاورة . ويناقش الجمع كيفية انفاق ثمنه : يفكر البعض في مصالح عامة ، والبعض الاخر في مصالحه الخاصة . ويقترح الكل ، مبدئيا ، بناء سجن يقام عليه حراس يمنحون النياشين والعربات مكافاة لهم . لكن الوالي يقرر ، في النهاية ، جعله ملكا خاصا له ، مقابل ضريبة يدفعها كل من تجاوز الثالثة في البلدة . ويتقرر اقامة مهرجان بهذه المناسبة . وبينما الناس في لهوهم ورقصهم ، يدخل الغريب مرة اخرى ليحذرهم. لكن الاوان قد فات : ينفجر الجسم المعدني ، ويقضي على سكان البلدة الملعونة وهم سادرون في غيهم .

البلدة هنا مكان جحيمي ، ملعون ، يسكنه الشر والخطيئة ، ويعاقب على تهاونه في كل هذا ، وسكوته عليه ، وعدم رؤياه . يقول الغريب : «اتراني نقمت على هذه البلدة قبولها لما حل بها ، وتسليم شئونها الى غيرها ، ام نقمت عليها شيئا في سلوكها يجعلها لا تقيس امورها بمنطق او تفكر في مستقبلها بجد ؟» لقد استسلمت البلدة لقدرها ، و«نسيت كيف تنتفض غاضبة اذا مسها اذى» . انها «ساكنة غير غاضبة» ، «مستسلمة غير ثائرة» ، لا ترى الحقيقة ، بل تكرهها : «بلدة تكره الحقائق . تكرهها عارية ، وتكرهها مخبوءة وراء قناع ... تكره الحقائق لانها تصدمها ...» . هذا ولقد عبر الكاتب، على لسان الغريب ، عن موت هذه البلدة ميتة معنوية باسلوب جميل لا يخلو من الشاعرية : «لقد هرب الحلم من عيونها . لقد نسيت اهدابها كيف تنسج من اساطير السماء حكاية لا فناء لها . لقد احرقت جرار الطيب . لقد ماتت السنابل . لقد اصبحت الكلمة ضجة لا تقصد الا لذاتها ... اما الرحيل عن البلدة فقد صار حلما يراود كل انسان » .

اما سكان البلدة فقطيع «اصابه الوباء» ، وترشح ايديه صديدا. لا قدرة لهم على الثورة او الغضب . لقد سلموا امرهم الى واليهم، الى السلطة ، وبايعوه على كل شيء، حتى عقولهم، كما يقول الحكيم، فصاروا عميانا لا يبصرون ، غلت ايديهم الى اعناقهم ، ولا راي لهم الا في «حدود القوانين» التي وضعها لهم واليهم .

عالج د. عمر النص هنا موضوعات هامة طالما شغلت بال الانسان في كل زمان ومكان : البحث عن الحقيقة، علاقة الفرد بأحكام السلطة ، وضع القوانين وتنفيذها ، المسئولية ، الاثم والشر ، الخ ... عالجها في مسرحية جيدة تشد انتباه القارىء او المتفرج في كل لحظة ، ونادرا ما يتيسر هذا فيما يسمى بالمسرح الفلسفي . وكما فعل اوجين يونسكو في «اميديه او كيف نتخلص منه ؟» ، اذ جعل الجثة التي ترمز الى جريمة البطل تكبر وتكبر حتى تحتل المكان كله، جعل المؤلف من الجسم المعدني رمزا مجسدا لخطايا البلدة وشرها .

اجتمعت لهذه المسرحية مقومات الفن الدرامي الجيد . فالحركة سريعة ، لا ملل فيها ، والحوار مليء بالحيوية والموازنة بين المواقف الجادة والهزلية لا تختل ابدا . و«الدرس» الذي تشتمل عليه يصل الى آذان الجماهير اكثر من اي مسرحية هادفة . كلمة اخيرة : تتسم «الحقيقة كلها» بالوضوح ، بالرغم من نزوعها الى الرمزية . ولم ينهج مؤلفها نهج هؤلاء الكتاب الذين يتعمدون الغموض ولا يخفون وراءه ، احيانا ، الا معاني سقيمة جوفاء . الا ان هذا لا يعني ان هذه المسرحية تقرا قراءة واحدة . فهي تحتمل اكثر من قراءة ، وهنا يكمن سر ثرائها.

القاهرة — **سامية احمد اسعد**

صلاح الدين الايوبي في الشعر العربي المعاصر

بقلم الدكتور صالح جواد الطعمة

— ١ —

التلميح الى بطل ، او معركة او الاستشهاد بهما وسيلة يستعين بها الشاعر لتحقيق اغراض عدة اهمها اغناء الطاقة الشعورية التي يعبر عنها ، واثارة مشاعر معينة يقترن بها الرمز الملمح اليه ، او المصرّح به ، دينية كانت ام سياسية .

وشعرنا العربي المعاصر يزخر بامثال كثيرة لهذا النمط من التلميح او الاستشهاد تتصل بمواقف دينية وسياسية ، وتهدينا الى ما يؤثره قائلوها او يستخدمونه من رموز ... فشوقي معروف — بصورة خاصة — باستشهاداته الاسلامية والفرعونية ، وبدر شاكر السياب مغرق في تموزياته وبعض الصور المسيحية بالاضافة الى رموز عربية — اسلامية ، وسليمان العيسى يكاد يقتصر في تغنيه البطولي على اصول عربية ، بينما يتسع افق عبد الوهاب البياتي فيشمل اشارات مستمدة من مختلف الاديان والقوميات .

ومن الطبيعي ان يتجه الاستشهاد في الشعر السياسي الى التاريخ القومي بالدرجة الاولى يستمد منه ما يلقي ضوءا على الوضع المعاصر ، ومن الطبيعي ايضا ان تتردد الاشارات الى ابطال عرب كخالد بن الوليد وعمرو بن العاص ، وطارق بن زياد ، وعبد الرحمن الداخل وآخرين في فترة يتعرض فيها الوطن العربي الى آثار المطامع الاستعمارية وخطر العدوان الغربي المتواصل (١) .

ولم يقتصر استشهاد الشاعر بنماذجه البطولية على بيت ، او بضعة ابيات ، بل استحال في كثير من الاحيان الى قصائد طويلة تمجد بسالة الابطال ، وتصف اعمالهم وسجاياهم بشيء من التفصيل، كقصيدة احمد شوقي في عبد الرحمن الداخل ، وعمر ابي ريشة في خالد بن الوليد وعلي محمود طه او علي الجندي في طارق بن زياد، وشكيب ارسلان في صلاح الدين الايوبي او معركة حطين ، وسليمان العيسى في ابي ذر الغفاري (٢) .

واذا حاولنا ان نقوّم مكانة الابطال العرب والمسلمين في الشعر المعاصر لوجدنا ان صلاح الدين الايوبي (١١٣٨ — ١١٩٣) يشغل مقاما بارزا لا من حيث تكرار التلميح اليه كبطل يستحق التمجيد فحسب، بل من حيث التأكيد عليه كرمز للخلاص من المحن التي يعانيها العرب اليوم . وليس من الغرابة في شيء ان يكتسب «صلاح الدين» هذا اللون من الرمزية كما انه ليس من الغريب ان يتميز بمكانته المرموقة لا في مجال الشعر فحسب ، بل في مجالات اخرى كالدراسات التاريخية او الادبية (٣) . فقد كان القائد الذي وضع حدا للمطامع الاوربية في جزء مهم من الوطن العربي ، واعاد للمسلمين حقوقهم في فلسطين والشام ، وكان — الى جانب ذلك — مضرب المثل في النبل والانسانية تجاه اعدائه . واذا كان من حق الشعراء العرب في عصره ان يشيدوا بانتصاراته (٤ أ) ، فان من حق الشعراء اليوم ان يجددوا ذكره ، ويستنهضوا باسمه الهمم في الاطار العصري للصراع بين العرب والغرب بصورة عامة ، وبين العرب والمطامع الصهيونية في فلسطين خاصة .

اما الشعراء الذين تناولوه او لمحوا اليه ، او استشهدوا به فهم اكثر من ان يشملهم حصر وبينهم شعراء من مختلف الاقطار العربية، يمثلون اتجاهات سياسية او عقائد دينية متباينة ، ومذاهب شعرية مختلفة كحافظ ابراهيم — شكيب ارسلان — كامل امين — عامر محمد بحيري — عبد الوهاب البياتي — علي الجارم — شفيق جبري — خالد الجرنوسي — علي الجندي — كاظم جواد — محمد مهدي الجواهري — موسى الحداد — محمد الشاذلي خزنه دار — عبد الغني الخضري — يوسف الخطيب — رشيد سليم الخوري — عبد الكريم الدجيلي — محمود درويش — هارون رشيد — معروف الرصافي — توفيق زياد — بدر شاكر السياب — محمد رضا الشبيبي — محمد الشريقي — احمد شوقي — خالد الشوّاف — محمود محمد صادق — جورج صوايا — جورج صيدح — ابراهيم طوقان — محمود عبد الحي — علي صدقي عبد القادر — انور العطار — عباس محمود العقاد — غريب محمد غريب — الياس فرحات — سميح القاسم — عبد العليم القباني — نزار قباني — الياس قنصل — زكي قنصل — عبد المحسن الكاظمي — عبد الكريم الكرمي (ابو سلمى) — محمد مصطفى الماحي — صالح مجدي — احمد محرّم — خليل مردم — عدنان مردم — كمال النجمي — ابو الوفا محمود رمزي نظيم — رشيد الهاشمي — سعدي يوسف .

ولا شك في ان هذه القائمة لا تمثل الا جانبا صغيرا من التلميحات الشعرية الى صلاح الدين ، وان هنالك نماذج اخرى كثيرة لم تتح لي الظروف الوقوف عليها ، غير ان ما تجمع لديّ من نتاج شعري يتصل بصلاح الدين يساعدنا على تكوين صورة واضحة المعالم عن استخدام الشاعر العربي للبطل في ثلاثة اطارات متداخلة : الاسلامي ، والعربي، والفلسطيني .

— ٢ —
صلاح الدين في الاطار الاسلامي

لقد كان احمد شوقي (١٨٦٨ — ١٩٣٢) — وهو الشاعر الاسلامي المنحى — في طليعة المعنيين بالدلالة الدينية لـ «صلاح الدين» (٤ب)، وقد وردت في شعره عدة اشارات (٥) يشيد فيها بالبطل الاسلامي

اقدمها ما جاء في قصيدته «كبار الحوادث في وادي النيل» التي قالها في المؤتمر الشرقي الدولي المنعقد في مدينة جنيف سنة ١٨٩٤ (٦) . والقصيدة من مطولاته الشهيرة ، يستعرض فيها الشاعر - كما يوحي عنوانها - الاحداث البارزة في تاريخ مصر منذ العهد الفرعوني حتى العهد العثماني ، وقد خصّ آل الاب لعدد من الابيات التي تصف بسالتهم في الذود عن الاسلام ، مستشهداً بصلاح الدين كحصن الاسلام .

يعرف الدين من صلاح ويدري ... من هو المسجدان والاسراء
انه حصنه الذي كان حصناً ... وحماه الذي به الاحتماء
يوم سار الصليب والحاملوه ... ومشى الغرب قومه والنساء
بنفوس تجول فيها الاماني ... وقلوب تثور فيها الدماء
يضمرون الدمار للحق والناس ... ودين الذين بالحق جاؤا
ويهدّون بالتلاوة والصلبان ... ما شاد بالقنا البناء
فتلقتهم عزائم صدق ... نص للدين بينهن خباء

والاشارة الثانية وردت في قصيدته «تحية غليوم الثاني لصلاح الدين في القبر» (٧) التي تروي ما ابداه الامبراطور غليوم خلال زيارته لدمشق ١٨٩٨ من اجلال واحترام لصلاح الدين ، وقد القى خطاباً جاء فيه قوله «ومما يزيد في سروري اني موجود في بلد عاش بها من كان اعظم رجال عصره ، وفريد دهره شجاعة وبسالة ، من كان قدومه الشهامة ، والذي كانت شهرته متجلية في الآفاق الا وهو البطل صلاح الدين الايوبي» (٨) . ومما قاله شوقي معلقا على هذه الوقفة :

عظيم الناس من يبكي العظاما ... ويندبهم ولو كانوا عظاما

• • • •

رعاك الله من ملك همام ... تعهد في الثرى ملكا هماما
ارى النسيان اظماه فلما ... وقفت بقبره كنت الغماما
تقرّب عهده للناس حتى ... تركت الجيل في التاريخ عاما
أتدري اي سلطان تحيي ... واي مملك تهدي السلاما ؟
دعوت من اجلّ اهل الارض تربا ... واشرفهم اذا سكنوا سلاما
وقفت به تذكره ملوكا ... تعود ان يلاقوه قياما
وكم جمعتهم حرب فكانوا ... حدائدها وكان هو الحساما

وشوقي هنا يتحدث عن «صلاح الدين» كبطل من غير الاشارة الى الجانب الديني من بطولته ، وان كان الدين دافعه ، جامعا في الابيات الثلاثة الاخيرة ما عرف عن صلاح الدين من بطولة في الحرب ، ونبل سيرة في السلم ، وما تركه من رهبة او اثر في نفوس اعدائه وما كان يلاقيه - نتيجة ذلك - من اجلال . وبالاضافة الى ذلك ، يستغل الشاعر المناسبة ليلمح الى ما لقيه هذا الفارس - على يد قومه - من اهمال ، او نسيان ، ويوحي بأن الفضل في تجديد ذكراه يرجع لمن ينتسب الى خصومه بصلة . وقد وضح شوقي هذا المقصد في تعليقه النثري على محمد الفاتح وصلاح الدين المنشور في المؤيد (١٨٩٩) قائلا على لسان الدرويش : (٩)

«ليس بعد الخلفاء الراشدين افضل من محمد الفاتح وصلاح الدين . فاما الايوبي فدرع الاسلام ووقاه وعرينه وحماه ، وسيفه الذي انتضاه فنجاه من الفم وكفاه البلاء الجم ، وجعله مهيبا في ماضيه ، رهيبا في نفوس اعاديه ... واني اعجب للكتاب الحاضرين، والشعراء المعاصرين كيف غفلوا عن تجديد ذكرهما ... وفي ذلك ما يوقظ راقد الهمم ، ويحيي موات هذه الامم ... ويدعو الى التعلق بكبير الآمال ، ويحمل على التشبه بمشاهير الرجال ...» حتى يقول: «اما نحن معاشر المسلمين فما زال تسعة اعشارنا جاهلين حتى عرّفنا غليوم من صلاح الدين ..» وعاد شوقي الى التفاتة غليوم الثاني مرة اخرى عندما زار ابنه مصر عام ١٩٠٣ ، فنظم عدة ابيات يرحب فيها بولي عهد المانيا آنذاك «تحية لضيف عظيم» (١٠) ، ويذكر وقفة ابيه محييا صلاح الدين ، ويدعوه الى ان يقف من «رمسيس» - رمز مجد مصر - موقف ابيه من صلاح الدين .. فهو اهل لذلك .

ما نسينا وقوفه بصلاح الدين والعالمون في نسيان
كلمات قد زادت القبر طيبا ... فوق طيب العظام والاكفان

• • • •

قف برمسيس انه كصلاح الدين اهل لذلك الاحسان

وهذا الاعجاب بصلاح الدين ، والحرص على تجديد ذكراه دفعا شوقي الى الاستشهاد به في مواضع اخرى منها قصيدته «الاندلس الجديدة» التي قالها بعد انتصار البلقان على ادرنه (١٩١٢) ، وشبه فيها الحملات المعادية للعثمانيين بالحملات الصليبية :

• • • •

عيسى ، سبيلك رحمة ومحبة ... في العالمين وعصمة وسلام
ما كنت سفاك الدماء ولا امرأ ... هان الضعاف عليه والايتام

• • • •

اتت القيامة في ولاية (يوسف) ... واليوم باسمك مرتين تقام
كم هاجه صيد الملوك وهاجهم ... وتكافأ الفرسان والاعلام
البغي في دين الجميع دنية ... والسلم عهد والقتال زمام
واليوم يهتف بالصليب عصائب ... هم للاله وروحه ظلام (١١)

وفي مرثيته للطيارين العثمانيين اللذين سقطا في طريقهما الى مصر سنة ١٩١٣ ، ودفنا في دمشق ، يضفي على مثواهما قدسية مستمدة من ضريح «صلاح الدين» :

حتى نزلتم بقعة فيها الهوى ... من قبل ثاو والسماح نزيل
عظمتوجل ضريح «يوسف» فوقها ... حتى كأن الميت فيه رسول (١٢)

وقصيدته المشهورة «نكبة دمشق» التي قيلت في سنة ١٩٢٦ ، تذكر بين ما تذكر من مفاخر دمشق صلاح الدين كتاج لها لم يكتب لسواها بأزين منه :

صلاح الدين تاجك لم يجمّل ... ولم يوسم بأزين منه فرق (١٣)

ان في هذه الامثلة ما يكفي لتوضيح مدى استحواذ صلاح الدين على شوقي كرمز أمثل للبطولة ومكارم الاخلاق ، وقد استدعاه في مناسبات مختلفة متناثرة في فترة امتدت على الاقل بين ١٨٩٨ و١٩٢٦ .

ولعل الامير شكيب ارسلان (١٨٦٩ - ١٩٤٦) يمثل اقدم شاعر معاصر تناول صلاح الدين بصورة اكثر تفصيلا مما لاحظناه عند شوقي، وذلك في قصيدته «بحيرة طبرية او واقعة حطين» (١٩٠٢) التي بلغ عدد ابياتها «١٤٣» بيتا (١٥) ، وقد اثنى عليها عدد من النقاد كمارون عبود الذي اعتبرها «ابلغ قصائده ان لم تكن خير ما قيل في موضوع كهذا » (١٦) .

والقصيدة - حسب تقسيمها في المقتطف - تتكون من خمسة اجزاء ضم الجزءان الاولان منها (١ - ٥٨) وصفا لمشاهد الطبيعة التي تحيط ببحيرة طبرية ، وعرضا للمعالم البارزة في الحركات التي اقترنت بها المنطقة ، ومقارنة سريعة بين ماض خصب مزدهر ، وحاضر يكاد يكون قفرا حتى ينتهي الى قوله :

علم عيسى هنا شريعته ... وقوم موسى توراتهم فسروا
وفي حروب الصليب قد رفعت ... اعلام دين الذي نمت مضر

ويبدأ بعد ذلك الجزء الثالث (٥٩ - ٨١) وفيه يستعرض الشاعر اولا الغزو الصليبي وما كان يعاني المسلمون آنذاك من خور وضعف تجاه الخطر الذي كاد يمتد الى اجزاء اخرى من ديارهم :

يا يوم حطين كم حططت من الا ... فرنج شأنا ما كان ينكسر
هبوا من الغرب كالجراد فلم ... يكن لشرق بردّهم قدر
واستفتحوا القدس والبلاد ولم ... يعص عليهم بدو ولا حضر
وهدّوا المسجد الحرام وكم ... دعا ملبّ فيه ومعتمر
وكاد يبكي الميزاب فيه دما ... ورقّ مما اصابنا الحجر
ونابت المسلمين داهية ... دهماء قد عمهم بها الذعر
فكل كف اصابها شلل ... وكل عزم اصابه خور

ثم يتطرق ثانيا الى دور بعض الولاة والامراء - كعماد الدين زنكي

(الموصل) ونور الدين (الشام) ، وعم صلاح الدين « شيركوه » ـ في مقاومة هجمات الصليبيين ليركز الاضواء بعد ذلك على صلاح الدين:

ثم ابن ايوب جاءه خلفا وليس الا سروجه سرر
مهد دار المعز فانقلبت بيوسف مصر وهي تفتخر
لما استقامت له الامور ولم يبق رقيب وانجابت الغمر
أقبل في جحفل له لجب يطلب ثأر الدين الذي وتروا

ويحوي الجزء الرابع من القصيدة (٨٢ ـ ١١٥) وصفا للمعركة التي وقعت في حطين (١١٨٧) بين جيش صلاح الدين والصليبيين ، وبسالة المسلمين وانتصارهم ، وحسن معاملة صلاح الدين لأسراه من الامراء باستثناء امير الكرك آنذاك ـ رينو (ارناط) ، الذي نسبت اليه من الاعمال الوحشية ما دفع صلاح الدين الى القسم بقتله ان وقع في يده ، كما يقول الرواة (١٧) .

يوم تلاقى الجمعان والتظت الهيجاء حتى كأنها سقر
يوم تلاقى الجمعان وانتصب الميزان رهن انحرافه الظفر
فأمطرتهم قسي جيش صلاح الدين نبلا من دونه المطر
كأنما قومنا وقد ثبتوا شم حصون لها القنا جدر
كأنما قومنا وقد وثبوا زعازع للغصون تهتصر
كأن سوق الجهاد قائمة وهم بصنف الردى هم التجر

. . . .

يوسف عصر ، صلاح مملكة بكل امر للبر مؤتمر
اصبح مستحييا دماءهم حياؤه الخلائق الزهر
ابى عليه الاباء مصرعهم وعف اذ عف وهو مقتدر
عقرا به عمهم واخرج نكبته السهل ضاق والوعر

. . . .

وفي القسم الخامس والاخير (١١٦ ـ ١٤٣) يلخص الشاعر ما سببته حطين من هزيمة بعيدة الاثر لسياسة الغرب ، ويعدد ما عرف به صلاح الدين من مآثر وما خلف من ذكر عطر لا بين قومه فحسب بل لدى اعدائه مستشهدا كشوقي بوقفة الامبراطور غليوم في زيارته لدمشق . ويؤكد الشاعر فيه ان صلاح الدين مسؤول عن نصر المسلمين في واقعة اعتبرت حاسمة في تاريخ الحملات الصليبية ، وانه قام بوجه الاعداء منفردا ، واسترد حقوق المسلمين ، وأمن دارهم ، وان اعجاب الناس به قد تجاوز حدود الوطن الى ديار الاعداء لما اتسم به من رأفة وحلم .

ان عيب بالحلم والوفا بطل فانه خير ما هفا البشر
ما شان طول الاناة في رجل ان لم يكن شان باعه القصر
قد كان في رقة وفي جلد كالسيف في ماء حده الشرر
جمرة باس ما شابها وهل غمرة حلم ما شابها كدر

. . . .

وكان من حرمة العدو له ان ذكره في بلاده عطر
تغدو عظام الملوك واقفة ببابه وهو اعظم نخر
وينحني حاسرا بتربته رأس باعلى التيجان معتجر
شهادة منهم لخصمهم والحق كالشمس ليس يستتر
والفضل يحيا من بعد صاحبه والذكر يبقى ولو عدت غير

وارسين كشوقي لم يكتف بتمجيده الشعري لصلاح الدين ، بل ترجم احدى وصايا البطل لابنه الظاهر الى الفرنسية ونشرها في مجلته التي كان يصدرها في اوربا بالفرنسية ، وصرح في موضع اخر انه ينوي ترجمة سيرة صلاح الدين كلها الى الفرنسية « لان الافرنج معجبون بأخلاقه ولكنهم يجهلون نوادره التي كسب بها هذه الشهرة» (١٨) . ومما يجدر ذكره ان الشاعر اختتم قصيدته بالبيت التالي :

ونحن من بعد كل ذاك وذا لم يبق الا الحديث والسمر
ولعله كان يهدف من ذلك الى اتهام المسلمين او قادتهم بالتقاعس في ميدان العمل الايجابي ، والتمادي في سياسة الكلام ، وفي القصيدة ما يؤيد هذا التعريض بقومه في سياق اخر كقوله :

والفور بين البحرين منبسط تسرح فيه الجآذر العفر
لو طبقته ايدي الورى عملا على فلسطين فاضت المير
قد كان والماء غابرا شرعا والآن ما ان يكاد ينحسر

ويلجأ الامير ارسلان الى «صلاح الدين» في اطار اسلامي معاصر عندما ينتهز فرصة تمثيل مسرحية «صلاح الدين» في الاستانة ليحذر قومه من مؤامرة الغرب على الكيان العثماني ، معبرا عن تطلعه الى قائد كصلاح الدين ، وذلك في قصيدة القاها قبل اندلاع الحرب العالمية الاولى بسنة (١٩١٣) (١٩) .

فمن كصلاح الدين تعنو لذكره رؤوس اعاديه ومن ذا يعادله

. . . .

فيا وطني لا تترك الحزم لحظة بعصر احيطت بالزحام مناهله
وكن يقظا لا تستنم لمكيدة ولا لكلام يشبه الحق باطله
وكيد على الاتراك قيل مصوب ولكن لصيد الامتين حبائله

ومن القصائد الخاصة بـ «صلاح الدين» ، قصيدة الشاعر علي الجندي «بطل حطين» (٢٠) ، وفيها نلمس محاولة بارعة لتجسيد سيرة صلاح الدين في لوحة تجمع عناصر البطولة ومكارم الاخلاق ، وتؤكد موقفه الدفاعي عن الدين وحقوق المسلمين امام الغزو الاجنبي.

واول ما يفعله الشاعر في مفتتح القصيدة هو ان يعرض سمات البطل البارزة في ضربات فنية متلاصقة ، ليخلص منها الى القول بان سر انتصار صلاح الدين ينطوي في تلاحم البطولة وشرف النفس .

رق حتى لقيل نفحة روض كللت وشي زهره انداؤه
وسطا فالحمام احمر لا يؤمن بالليل والنهار لقاؤه
وعفا فالحياة فاءت الى الجاني وفي مخلب الردى حوباؤه
لم يكن يوسف الجمال ولكن يوسف النبل ما حواه رداؤه

. . . .

داء اعدائه ، ويأتيهمو منه ـ بلا منة عليهم ـ دواؤه
والاسارى ضيوفه ، وعريق في الندى من ضيوفه اسراؤه
ايدته خلف العوالي سجاياه وابلت قبل الظبا اراؤه
كيف بطوي الخذلان اعلام جيش البطولات كلها نصراؤه !
كل غاز لم يدرع شرف النفس هوى ـ قبل ان يتم ـ بناؤه

وينتقل بعد ذلك الى المواجهة بين صلاح الدين والصليبيين ، فينفي عن البطل اية خصومة للمسيحية كدين ، ويوحي ببراءة المسيح ممن شهروا السيف باسمه ، ويشير مرة اخرى الى تضافر العناصر المتباينة التي اسهمت في انتصار البطل : السماحة والقوة ، والتواضع والاباء ، ملمحا الى ان البطل لم يأخذه الغرور او التجبر ، بالرغم من معجزة انتصاره .

لم يكن للصليب خصما ولكن حاملوه يوم الوغى خصماؤه
شهروا السيف والمسيح بريء من سيوف يستلها اولياؤه
فاتاهم ـ تحت العقاب ـ حسام ليس يخزيه في الهياج مضاؤه
قينه الحق ، والشجاعة والبأس غراره والسماحة ماؤه
يوم حطين حط كل رفيع منهمو طاول السماك علاؤه
هكذا البغي ليس ينصر باغ صارع المعتدي الاثيم اعتداؤه
وانثنى خاشعا وان راح مختالا على قمة السحاب لواؤه
لم ترنح له المخيلة عطفا وجميل من ظافر خيلاؤه

ويعيد الشاعر الى الاذهان الصورة المثلى للبطل مبنية على شهادة الاعداء بفضله في الحرب والسلم :

فارس الغرب راعه فارس الشرق ويدري فضل الفتى اكفاؤه
لم تخيب رجاءه حين رام السلم والحر لا يخيب رجاؤه

• • • •

اشرف الفاتحين نفسا وسيفا من اقرّت بفضله اعداؤه

ومن القصائد الاخرى التي عنيت بعنصري البطولة والخلق عند صلاح الدين قصيدة الشاعر خالد الجرنوسي «البطولة والرحمة في الاسلام» (٢١ ج) ويجد فيها القارىء تأكيدا على انسانية البطل، ومقارنة بين حسن معاملته للاعداء وضراوتهم في التعامل مع ابناء الارض المحتلة.

هو المسلمون الاولون تجمعوا فكانوا صلاح الدين قد قهر الدهرا
اعادوا الى الاسلام اسياف خالد ولا قيصر عال عليها ولا كسرى
يذوب من الاسلام رفقا ورحمة ويلقي على الاعداء من عفوه سترا
صليبية بدلت لهفتها رضا وصيرت عسرا من قضيتها يسرا
وها اهلها الغازون قد احرقوا القرى فما رحموا طفلا ولا مهجة حرّى

ان هذه الامثلة ـ ولا شك في ان هنالك نماذج اخرى مماثلة لها في الاتجاه ـ تؤكد على اقتران البطل بدفاعه عن الدين، وليس في هذا المنحى من غرابة، لسببين اساسيين اولهما الطبيعة الدينية لمعارك الصليبيين ذاتها، وثانيهما الروح الدينية التي دفعت الشعراء انفسهم كشوقي وارسلان وغيرهما الى استلهام صلاح الدين في اطار اسلامي خاصة في الفترة التي سبقت انهيار الدولة العثمانية، او الروح الصليبية التي انعكست في الغزو الاوربي الجديد مما جعل المفكرين العرب ينظرون الى الاستعمار الغربي كامتداد للحروب الصليبية (٢١ ب)

★★★

ـ ٣ ـ

صلاح الدين في الاطار العربي ـ الفلسطيني

غير اننا نلاحظ في الشعر الذي قيل بعد الحرب العالمية الاولى ان هنالك تحولا في الاستشهاد بـ «صلاح الدين» من الاطار الاسلامي الى الاطار العربي ـ الفلسطيني، ولكن هذا التحول لم يهمل اهمالا تاما علاقة البطل بالاسلام، لاسيما في المرحلة الاولى التي اعقبت انفصال العرب عن الدولة العثمانية، وذلك لان رؤية الشاعر للصراع العربي ـ الغربي، ظلت طويلا ـ ولا تزال ـ تعكس مزيجا من النزعة القومية العلمانية والروح الدينية وان كان للاولى النصيب الاوفر. وفي طليعة القصائد التي نلمس فيها تمازج العروبة والاسلام قصيدة الشاعر محمد رضا الشبيبي (١٨٩٠ ـ ١٩٦٥) «دمشق وبغداد» التي قالها بعد انهيار الحكم العربي الاول في سوريا مقاوما الاحتلال الفرنسي. ففي هذه القصيدة التي تعالج مأساة عربية معاصرة، يستعيد الشبيبي الامجاد العربية والاسلامية، ويتهم العرب بالعقوق ازاء ما قام به اجدادهم وما خلفوه من اعمال ومآثر باكيا عهد «صلاح الدين» والفاتحين العثمانيين: «محمد ومراد» والحمدانيين وغيرهم (٢٢).

رزىء الصلاح صلاح دين محمد والفاتحان (محمد) و (مراد)
الذاهبون مضى لنا بذهابهم في الله جد دائم وجهاد
خنا ذمام الفاتحين وعهدهم ما هكذا تستنجب الاولاد
انا بما تجني وهم فيما جنوا بئس البنون ونعمت الاجداد
كانت حفائظ (يعرب) ان صوليت نارا ونار الاخرين رماد
اني يذكرني الشهامة عنتر غنيا ووالد عنتر شداد

ويماثل هذا الاتجاه معروف الرصافي (١٨٧٥ ـ ١٩٤٥) في قصيدته «مظاهر التعصب في عصر المدنية» وقد استنكر فيها ما جاء في خطاب القائد الفرنسي غورو من نغمة صليبية، مستفيئا بـ «صلاح الدين» ليشهد ما اصاب قومه من مهانة تحت الغزو الغربي الجديد (٢٣).

حنانيك يا قبر ابن ايوب فانصدع لينهض ثاو في مطاويك مفضال
اليك صلاح الدين نشكو مصيبة اصيب بها قلب العلى فهو مغتال

• • • •

وقطبت الايام حتى تشابهت بها غدوات كالحات وآصال
وامسى حمى الاسلام تنتاب روضه فترعاه من سرح المعادين آبال

والامثلة على استدعاء صلاح الدين في الاطار العربي كثيرة، فهذا شاعر المهجر الكبير «القروي» ـ مثلا ـ لا يجد غير «صلاح الدين» يشبه به بطولة سلطان الاطرش في هجومه على الفرنسيين عند اندلاع الثورة السورية ١٩٢٥ في الحادثة الشهيرة باسم «التنك» فيقول:

وحسام «سلطان» وهل من سامع بحسام سلطان ولا يتحمس
ملّ القراب الى الرقاب تشوقا ملل الصبي عليه طال المحبس
فنضاه يذكرهم صلاح الدين في ضرباته لما رآهم قد نسوا
ان تجمد الانفاس عند لقائه فعلى مهنده تسيل الانفس (٢٤)

واذا اراد الشاعر المهجري الدكتور جورج صوايا ان يتبحر بقيام كيان عربي مستقل في سوريا (١٩٢٠) فانه لا يرى بدا من ان يتصور «صلاح الدين» يبعث من جديد، في دمشق، في شخص الملك فيصل:

يا امتي جاهري بالحق لا تجمي ونازعي الخلق بقيا مجدك الهرم
هبي الى الذود عن حقك اهتضموا وقابلي ظلمهم بالظلم وانتقمي
قد قام فينا (صلاح الدين) ويحهم فليقحم الشام من قد قال لم يقم
ففيصل العرب مستل بساحتها في حدّه الحد بين الذل والشمم (٢٥)

غير أن الشاعر المصري احمد محرّم (١٨٧٧ ـ ١٩٤٥) يرسم لاقتران الملك فيصل بصلاح الدين صورة مناقضة ساخرة يوحي فيها بان فيصلا كان موضع اهانة البطل لوقوفه الى جانب اعداء الاسلام، وذلك في قصيدة قالها عند نزول الملك في القاهرة بعد ضياع عرشه (٢٦):

نزيل النيل كيف تركت ملكا الم ّ ببابك العالي نزيلا ؟
واي التاج يرفع في دمشق فيصدع هامة الجوزاء طولا ؟

• • • •

نزلت على «صلاح الدين» ضيفا فلم ترض المقام ولا الرحيلا
احقا كنت رب التاج فيها وكنت الشعب والملك النبيلا!
دع النعمان انت اجل ملكا وامنع جانبا واعز غيلا

وجورج صيدح، يدعو ـ على طريقة الشعراء القدامى ـ موكب الجلاء الى الوقوف اجلالا عند قبور ابطال العرب، وفي مقدمتهم «صلاح الدين» (٢٦) وفي هذه الدعوة تلميح واضح الى اهمية السير على تطوير اولئك الابطال في بناء الكيان العربي الجديد.

ولدينا امثلة اخرى تتردد فيها الاشارة الى «صلاح الدين» في معرض التغني بامجاد الوطن العربي او سوريا او دمشق ـ حيث يرقد البطل ـ على وجه التخصيص، كقول بدر شاكر السياب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) في قصيدته الرائعة «بور سعيد» مصورا بطولتها في وجه الصليبيين الجدد: (٢٨)

من سدد النار في ايديك يوردها كيد المغيرين منه الظن والنظر ؟
واحتاز في قلبه الاحقاب يزرعها في جانب منه واستبسالك الثمر؟
واستنفر الشرق حتى كاد ميته يسعى ؟ اهذا صلاح الدين ام عمر؟

او اشارة الياس قنصل:

اسال صلاح الدين يوم تجمعت عصب الى شرب الدماء ظوامي
خبر الفرنجة منه ما العربي في كرم الخصال وساحة الصمصام (٢٩)

وقول محمود عبدالحي في قصيدته «دمياط بين الماضي والحاضر» مخاطبا مدينته دمياط، تلك التي زارها صلاح الدين (عام ١١٧٧) بعد

عودته الظافرة من الشام :

الثرى الحر الذي من فوقه ... هزم الشر ورد المعتدي
من ربي (حطين) للنصر الى ... ارض دمياط سنا لم يخمد

. . . .

نحن شعب آمن في ارضه ... سيد ليس له من سيد
نحن علمنا العدا من قدم ... ادب الحرب ونبل القود
سل(صلاح الدين) عنه او فسل ... عنه (ريكاردوس قلب الاسد) (٣٠)

او ما قاله شوقي في « نكبة دمشق » (١٩٢٦) :

صلاح الدين تاجك لم يجمّل ... ولم يوسم بأزين منه فرقا

او ما جاء في قصيدة حافظ ابراهيم (١٨٧١ – ١٩٣٢) « تحية الشام » التي انشدها في الجامعة الاميركية ببيروت (١٩٢٩) (٣١)، مشيرا الى « صلاح الدين » كرمز لامجاد الماضي ، وخليل مطران كمفخرة الشام اليوم :

من رام ان يشهد الفردوس ماثلة ... فليغش احياءكم في شهر نيسان
تاهت بقبر صلاح الدين تربتها ... وتاه احياؤها تيها بمطران

واخيرا ما قاله الشاعر خالد الشواف مشيدا بنضال مصر في سبيل جلاء المحتل :

زحف الغرب على الشرق فلا ... تغفلي يا مصر عن سيف (صلاح)(٣٢)

وكان من الطبيعي ، ومثوى صلاح الدين في دمشق ، ان نجد نماذج كثيرة يربط فيها الشاعر بين تمجيده لدمشق واعتزازه بصلاح الدين، كما لاحظنا في الامثلة التي ذكرناها لشوقي وحافظ ابراهيم وغيرهما، او في قول خليل مردم بك (١٨٩٥ – ١٩٥٩) من قصيدة « دمشق » :

وغدا صلاح الدين دونك باذلا ... نفسا يضن بمثلها ليفيك (٣٣)

وقصيدة العقاد (١٨٨٩ – ١٩٦٤) (تشتاق ايار نفوس الورد)(٣٤) التي يمجد فيها دمشق لما جمعته من مفاخر الدنيا والدين او مما يبدو من نقائض كعلمي البطولة والتصوف صلاح الدين وابن العربي :

دمشق في الارض على صورة ... لانعم الله على عبده
فيها من الرضوان ما يرتضي ... لمتعة العيش ومن بعده
دنيا ودين ومال لذي الباس ومن آل الى ضده
لاذ صلاح الدين في مجده ... بها ومحي الدين في زهده

وما جاء في بعض قصائد عدنان مردم التي تزدحم بما توحيه « دمشق » او « بردى » من صور الماضي ، يستلهم منها رؤية متفائلة لالوية صلاح الدين وهي تخفق بالامال او لسيفه مشهورا لتحقيق مكارم جديدة . كقوله من قصيدة « بردى » (٣٥) :

وكان من (ايوب) الوية ... خفقت بآمال تجاذبه
وارى صلاح الدين عن كثب ... شهرت لمكرمة قواضبه

او قوله في « دمشق » (٣٦) :

وارى صلاح الدين في ساحاتها ... يختال مزهوا امام القسطل
اعلامه بجناح نسر حلقت ... وسيوفه شهب تضيء وتعتلي

* * *

– ٤ –

صلاح الدين وفلسطين

واذا ما انتقلنا الى معالجة الشاعر للقضية العربية الكبرى : فلسطين ، فاننا نلاحظ ان « صلاح الدين » يستحيل الى « لازمة »شعرية مهمة يصح ان نشبهها بـ « الصيغة FORMULA » التي تمثل MOTIF عنصرا بارزا في بناء الملحمة او « الفكرة المتكررة : التي تتسم بها بعض الاعمال والاتجاهات الادبية او الفنية . وقد اتخذت هذه « اللازمة » او الفكرة « الصلاحية » قوالب مختلفة اهمها الوقوف التقليدي على قبر البطل لاستنهاضه ، والدعوة الى التبرك بتربة المعركة الحاسمة « حطين » ، والبحث عن نظيره العربي المعاصر ، والايمان المتفائل بوجوده ، وخيبة التطلع اليه، او الاحساس بعقم البحث عنه(٣٧).

ولعل خير من يمثل الوقوف على قبر البطل شاعر فلسطين ابراهيم طوقان (١٩٠٥ – ١٩٤١) الذي اعد قبل اربعين عاما تقريبا قصيدته « حطين » بمناسبة اعتزام شوقي زيارة فلسطين ، مستهدفا اثارة شوقي الى الاسهام الشعري في معركة العرب ضد الاطماع الغربية في فلسطين .

والشاعر – بعد ان يذكر شوقي بما قاله في نكبة دمشق – يدعوه الى التأمل في آثار صلاح الدين ، واستلهام البطل :

عرّج على حطين واخشع ... يشجِ قلبك ما شجاني
وانظر هنالك هل ترى ... آثار(يوسف) في المكان
ايقظ (صلاح الدين) رب التاج والسيف اليماني
ومثيرها شعراء ايوبية الخيل الهجان

ثم يعيد الى الاذهان ما عرف به جيشه من اقدام ، وما انزله على الغزاة من ضربات حاسمة ادت الى انتصاره (٣٨) ، ليخلص من ذلك كله الى صورة معاصرة تتميز بملامح الهوان والتخاذل والتردد تجاه اخطار الصهيونية والاستعمار .

دكت صروح ما بنى ... امثالها في المجد بان
جلّ المصاب « ابا علي » ... فابك هاتيك المغاني
ذهب الذين عهدتهم ... لا يصبرون على الهوان
في مصر يطمع أشعب ... وهنا تبارى اشعبان
وهنا التخاذل في الشدائد ... والتشاؤم والتواني
والنفس يقتل عزمها ... طول التعلل بالاماني

واذا كان « طوقان » قد اشار الى البون الواسع بين مآثر صلاح الدين ، ومساويء الوضع الفلسطيني او العربي قبل حلول النكبة ،فان الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري لجأ الى مقارنة مماثلة ، بعد حلول مأساة ١٩٤٨ ، تاركا لروح صلاح الدين ، لا الشاعر،دور المقارنة:

وروح من صلاح الدين هبت ... من الاحداث مقلقة الوساد
تساءل : هل اتت دول ثمان ... ضخام ما اتاه على انفراد ؟
وما اصفى الحديث على قديم ... وما القى الطريف على تلاد ؟
وما عند « الدهاة » من انتقام ... ومن اخذ بثار مستقاد ؟
وهل ضاقوا وهم كثر ذراعا ... بداهية نهضت بها دآد
مشيت بطيبها عملا فطابت ... مواقفها ، وساروا باتئاد
بلى كانوا ومن عادوا تبيعا ... وكنت « المستقل » ومن اعادي
ومعتدا وما تجدي حياة ... اذا خلت النفوس من اعتداد

وفي هذه القطعة من قصيدة الجواهري « تحية الجيوش العربية : فلسطين » (٣٩) تلميح – كما قال الشاعر نفسه – الى موقف البطل صلاح الدين في حماية فلسطين من الحروب الصليبية التي شارك فيها آنذاك عدد من الدول الاوروبية . وتعريض بالحكومات العربية التي لم تستطع – وهي مجتمعة – تحقيق تلك الحماية .

ومن الامثلة الاخرى التي تستنهض « صلاح الدين » معربة تارة عن ثقة الشاعر بظهور بطل مثله ، واخرى موحية بمرارة الانتظار، قول « القروي » في قصيدته « وعد بلفور » (٤٠)

يدعوك شعبك ياصلاح الدين قم ... تأبى المروءة ان تنام ويسهروا
نسي الصليبيون ما علمتهم ... قبل الرحيل فعد اليهم يذكروا

وقول جورج صيدح في « جهاد فلسطين »(٤١) (عام ١٩٣٨)

واها فلسطين كما غاز قهرت وكم — جيش رددت عن الاسوار منهزم
حتى لطمت بكف لا سوار لها — شعب بلا وطن ، جند بلا علم
. . . .

فاين سيف صلاح الدين يردعهم — اما له خلف في العرب كلهم؟

ويعبر علي الجارم (١٨٨١ – ١٩٤٩) عن ثقته بان العرب في صراعهم مع المعتدين لا بد ان يجدوا ازرا في ميراثهم في فتى حطين كما جاء في قوله :(٤٢)

قلبي وفيض دموعي كلما خطرت — ذكرى فلسطين خفاق وهتان
لقد اعاد بها التاريخ اندلسا — اخرى وطاف بها للشر طوفان
ميراثنا في فتى حطين اين مضى ؟ — وهل نهايتنا يتم وحرمان ؟
ردوا تراث ابينا مالكم صلة — به ولا لكم في امرنا شان

وفي قوله من قصيدة « فلسطين » (٤٣) :

واسطر من تواريخ مخلدة — كانت لمجد بني الفصحى عناوينا
فقبلوا ترب «حطين» فان به — دم البطولة من ايام حطينا
ارض بذلنا بها الارواح غالية — داعين لله فيها او ملبينا

وحينما يستعرض شفيق جبري « بطولات العرب » (٤٤) ، لا يجد مفرا من استنهاض صلاح الدين ليرد عن الارض التي حماها بالامس ما يراد بها اليوم من سوء :

تلك البطولات كالاهرام راسخة — فأين ما طمسوا منها وما هدموا
انهض ورتل صلاح الدين آيتها — الاذن مصغية والعين تلتهم
جاؤا اليك بجيش يعصمون به — قبر المسيح فما صانوا ولا عصموا
لو كان همهم قبر المسيح لما — تهودت منهم ذرية ظلموا
ايمنحون بني صهيون تربته — ويزعمون التقى هيهات ما زعموا
. . . .
محوتهم وبطون الارض تكتمهم — في كل رابية عظم لهم ودم
حطين قد غذيت منهم منابتها — فاخضوضر الشيخ والقيصوم والسلم

وفي مناجاة عدنان مردم بك لـ « بيت المقدس » تطلع حزين الى حطين وفارسها ، يشارك الشاعر فيه المدينة الجريح :

اكنت غفوت للتذكار — ملوية باعناق
وهل اشجاك من (حطين) — رجع صدى لابواق
وهل شاقتك الوية — بها نصت لعملاق
دم ما زال وابله — على دمن وآفاق
اراك وجمت كالشدوه — شاخصة باحداق
أكان شجاك مبعثه — جزازات بأعماق
وهل شفك ان اضحت — رباك حمى لفساق
اسيت لربع عبثت — به شذاذ آفاق
وليس به فتى يحمي الذمار وليس من واق

ويختتم الشاعر قصيدته ، والظلمة تحيط به ، بتساؤل متفائل يبحث فيه بلهجة خالية من الاسلوب الخطابي ، عن سنى يشع من حطين :

وقفت اسائل الظلماء عنك بدفع اشواقي
أمن (حطين) نور سنا يشع لعين مشتاق
فلوما غابر ، وأهلّ تاريخ باشراق(٤٥)

ويقف خالد الشواف موقفا مماثلا عند زيارته للقدس عام ١٩٤٥ (٤٦) ، وهو يرى ، انى تلفت ، معالم مشرقة من تراث المدينة:

هنا وطئت قدما أحمد — وجبريل اكرم من يصحب
تحن لمعراجه مكة — وتهفو لمهبطه يثرب
هنا جال بين الصفوف (صلاح) كما انتفض الاسد المغضب

اما الشيخ عبدالغني الخضري ، من العراق ، فانه في وقوفه على «حطين» يهتدي بحكمة ابي تمام « السيف اصدق انباء من الكتب » ويدعو قومه الى الالتزام بها ، والكف عن خداع النفس بسلاح الكلمة العاجز :

فالحق للسيف والاقلام عاجزة — فخلي نظم القوافي واتركي الخطبا
لم نقض بالخطب الغرا مآربنا — وكم قضينا بعضب صارم ازبا
فاستوح حطين عن اسيافنا فلقد — نسفن في حدها الاطواد والهضبا
مذهب فيه (صلاح الدين) منبعثا — كأنه النار لما لافت القصبا
يسل في غسق الهيجا صوارمه — فيحسب الخصم من انصاره الشهبا(٤٧)

ان الامثلة التي ذكرناها تدل بوضوح على ان الشاعر في تلميحه الى (صلاح الدين) يستهدف ، قبل كل شيء ، تذكير قومه بصفحة بطولة مشرقة من ماضيهم ، والدعوة الى تجديدها في معركة اليوم ، غير انه لا يقف عند هذا الحد بل يضفي على تلميحه طابعا تهديديا يقصد به الاعداء ، اي ان « الفكرة الصلاحية » تؤدي وظيفة ذات جانبين : استثارة الهمم ، وتهديد العدو بما آلت اليه حملات عدوانية سابقة .

ويصوغ الشاعر هذا التهديد بلغة مؤمنة ، تغلب عليها مسحة الخطابة ، ولا تخلو من اسراف في التفاؤل ، او تهويل لما يهبه الواقع من عوامل الانتصار ، كقول الشاعر السعودي محمد حسن عواد:(٤٨)

سنعيد لليرموك يوما ثانيا — في قلب تل ابيب عودة موغل
او يوم « حطين » يضم عناصرا — شتى ويبرز ميزة المستبسل

او قول ابي سلمى في قصيدة « أحرقنا الحمر » (٤٩):

ان جيش التحرير جيش فلسطين نادت فرسانه والنسور
وجناحاه في الشآم جناح — وعلى غزة الجناح الاثير
جيش حطين جيشنا يزحف اليوم فقد آن ان توفى النذور

او ما جاء في قصيدة خالد الشواف « الوتر والثأر »(٥٠) التي قالها بعد صدور قرار التقسيم :

كلما جال عليها بطل — هتفت ان صلاحا قد اعيدا
فارتقب يا موطن المجد غدا — لترى خلف الدجى الصبح الوليدا
وترى (حطين) في امجادها — عرس النصر الذي عاد جديدا

وايمان الشاعر بأن (صلاح الدين) يبعث حيا او ان نداءه يلبى في ارجاء الوطن العربي يتكرر في امثلة واكبت الاحداث التي سبقت او تبعت خلق اسرائيل بفترة قصيرة كما يبدو ذلك واضحا في النماذج التالية :

يفديك كل فتى في قلبه قبس — من نور مجدك تياه على الشهب
لبى نداء صلاح الدين زارته — في القدس يسمعها العثمان في حلب
(الياس فرحات يخاطب فلسطين) (٥١)

صحت العروبة من عميق سباتها — وتحفزت تحت البنود شبول
جمعتهم الجلى ووحد صفهم — ثار يزمجر في الصدور جليل
يزهو صلاح الدين في ابرادهم — ويجول في اسيافهم ويصول
(زكي قنصل في قصيدة «خرافة السلام») (٥٢)

أروت فلسطين من تاريخها ديم — بل ادمع من عيون الوحي تنهمر
دم الشهادة في آفاقها شفق — يعنو له الفجر والامساء والبكر
أمدّ منه صلاح الدين شعلتها — فزانت الدهر من اضوائها غرر
ما حقها هجعة الوانين تؤيسها — بل حقها الامل الوثاب والسهر

– التتمة على الصفحة ٧٣ –

قصة

نزهة الطائر الصباحي والهزيمة

بقلم محمد عبد المجيد

شم رائحة الاصدقاء ، والشمس المالحة في اصابعه ، والخوذ والملابس الخاكية المغبرة ، الوجوه المصفرة التي تنظر الى اسفل، وهي مخطوفة بفعل الم سري . كان يحس بانه مقذوف عبر الزمن ، كشيء عائم ، خفيف جدا . وهو ودّ ان يلمس وجهه (اني شاحب يقينا) . كانت الاصوات النحاسية تمر برأسه ، كالعصافير الفزعة .. ونظر :

جنود يحفظون احلامهم في اسنانهم التالفـــة ،
ونحت الخنادق الملغومة بالموت والبارود .. لهم
سحنات كدرة .. ونظرات قلقة ، هائمة ، تمس
هواء الفرح المؤجل . كان يشعر بهم .. وهم
يمشون في جلده ، كالنمش .. ينامون في فمه
كالصلاة (انهم يحسدونني ، بالتأكيد ، لانني
حصلت على اجازة) .

ودّ ان يقول لهم ، بانه لم تعد تهمه الاجازة ، تلك الايام المرحة، الشابة ، لان لا فائدة ، من كل شيء بعد ، ولكنه اطفأ رغبته ازاء هذه الاجساد المنهوكة ، والنظرات الحبلى بالعاطفة.

كانت المحطة ميتلة بالظل الساخن ، والاولاد يهتفون علـــى بضائعهم .. الاولاد يركضون في العيون .. والمحطات الليلية. يركضون دونما الم .. وتطايرت قشور البيض الفاسد ، والبرتقال ، وبعض قطع كالحة من اوراق جرائد قديمة ، واعقاب سكائر رديئة .

كان غائصا في بركة من الالم الوحشي ، وهو يحس بثقل الهواء الخشن في رئتيه .. بثقل حقيبته السوداء ، وهي مليئة بعناوين من ماتوا في الحرب ، وبقايا ملابسهم البسيطة ، وبطاقات الاصدقـــاء الجرحى .. انه يتذكر الان .. وجوه الجنود المشبعة بحزن غامض ، وروائح اجسادهم الممزوجة بالغبار والبارود .. بضحكـــات ميتة ، وبرغبات بائتة لنساء يقمن في بيوت من طين رمادي .. وهن ينتظرن مجيء الفرح ، فوق اوان من فضة ، الفرح الموشوم بالحناء والطلع .

وتدحرج ظله فوق رصيف المحطة الاسمنتي .

(توقفت الحرب .)

وترك يده تتأرجح ببطء ، والحقيبة ترتفع وتنخفض ، والسماء ذائبة في عينيـــه .

(ربما لن اجد مكانا في القطار ؟)

وتذكر بان لا احد ينتظره هناك، قرب المحطة التي تقع في الجانب الاخر من الهور ، حيث كان اهله يسكنون .. وهو الان بدون عائلة .. ماتت امه منذ امد بعيد .

وامتلأ بجسد الهور المشبع ببكاء السمـــك والعشب ، واشجار النخيل ،واعواد البردي ، اصوات طيور الماء .. الهابطة والقافزة فوق اهداب الماء الاخضر ، وطرطشة المشاحيف المدورة ، وطيور الخضيري المبتلة بالعاطفة. رائحة الخبز الارزي، وحنين البيوت الطينية، المنسحبة خلف الميــاه المتوحشـة .

(سأزور قبر امـــي).

وصعد سلم العربة .. ثلاث درجات مستطيلة ، ومغلفة بشرائط من الحديد الرديء . اندلق في دهليز قصير ونظيف. ثمة كراس انيقة على الجانبين ، مبطنـــة بالاسفنج الرمادي المخطط بالوان سوداء ،فاقعة. ونفذت الى انفه ، حموضة البرد ، وضع حقيبته فوق رف حديدي يمتد الى نهايـــة العربة المكيفة للهواء ، ولمس البرد المتوحش .

(لمـاذا توقفت الحرب ؟)

تعب . تعب في الرأس ، وفي نفوس العينين الذابلتين . الحفر والجثث المتطايرة كالبالونات المشوهة ، الشمس التي تنفذ الى العيـــون، مخترقـــة مهب الاجساد والمتكورة في الصحراء الذائبة في الزمن . الرمل والعربات المحترقة في الشمس ، الاصوات المهمومة ، والاوامر المتشحة بالتردد ، الاعضاء المتناثرة ، والمختلطة مع مئات الجثث . المـــوت والوجود .. هل ثمـة توافق مـــا .

جلس . انتبه الى امرأة كانت جالسة في المقعد الملاصق لمقعـــده قرب النافذة ، لم يميز شكل المرأة . كـــان متعبا ، وغائصا في نفسه...

في الليـــل .. كان الجنود يتركون شهواتهم في اكفهم المحروقة، ويتحدثون عن زوجاتهم المريضات .. وعن الافخاذ التي ترتفع وترتفع .. التأوه واللذة .. النهود المنتفخة ، والمليئة بحليب محرض .

كانت الافواه غرقى بالفاجعة .. والظل المنسكب لاعمدة المخيمات الخشبيـــة على الوجوه المصفوفة ، يتدحرج كالماء البارد ، اصـــوات خشنة وناعمة ، خافتة وغاضبة ، كان يحس فقط ، بانه غائص في كل شيء.

ــ توقفت الحرب .

ــ لا فائدة من وجودنا .. اذن !

ــ ان صمتنا يمثل خيانة اخرى .

ــ زوجتي ماتت .. كانت الولادة صعبة ، والطفل الذي اخرجوه، كانا ميتا ايضـــا .

ــ متى حدث هذا ؟

ــ لا اعرف بالضبط ..انهم لم يذكروا الزمن في الرسالة .

وفجأة، اندفع الى الامام ، برجة عنيفة ، اشبه بالصفعة، وأمسك الحاجز الخلفي للمقعد الذي امامه ، وكرزت المرأة ضحكة صغيـــرة ، واكتشف بانه كـــان نائما ، الى حد ما ، انه يقظ ، ولكن هذا التعـــب اللعين الذي يمدد في اعماقه كالسـم .

وتحرك القطار ببطء .. كان صرير العجلات يعلو ، كالبكاء .ركض الرجال باتجاه حركة القطار ، وتعلق البعض الاخر ، باذرع الابـــواب الحديدية المشرعة ، وامتزج ضحك الاطفال بموجات دخان القطار المرتفعة على شكل حلقات دائرية الى أعلى .. وفكر (التدخين ــ عادة مسيئة).

وتطلـــع الى وجه المرأة المنشطر الى قسمين بفعل الظل الاتي مـــن النافذة ، والضوء المرتبك على القسم الاخر ، المواجه له ، كانت تبتسم، او هكذا خيل له ، احس برجفة خفيفة تورق ما بين فخذيه ،وقـــرر: ينبغي ان اخذ قسطا من الراحة ، منذ يومين لم انم.

ــ كنت في الجبهـــة ؟.

شعر بالارتباك ، كطفل بوغت فجأة وهو يفعل شيئا سيئا وفكـــر (ايـــة وقاحة هذه) الا ان المرأة قالت بعد تردد .

ــ انني اكره الحـــرب .

ــ وانا أيضـــا .

كان مدفوعا برغبة غامضة ، الى ان يقسر نفسه ، على ان يكـــون محايدا ، الى حد ما ، كان الليل يلون الافق البعيد ، والمترامي خلف النافذة ، بالعنف الاسود وفكر .(لم اجد فيها رائحة امي ؟)

ــ هل واجهت الموت .. هناك .؟

ضحك . ثم افرد اصابع يـــده اليسرى ، خمس زوائد خشنة ، ومنفردة ، وقال بعذاب مـــر .

ــ كنا غائصين فيه .

ولم تبك . وحدثها عن الجنود القابعين في المخيمات ، التاركيـــن شهواتهم للصحراء ، النائمين في عربات الدمع والغيرة ، والذين لـــم يكـــن لهم ، سوى البقاء ، لانهم لـــم يجدوا في المـــوت قيمة مـــا ،

لوجودهم الحقيقي .

استغربت . ولكنها لم تظهر اي اثر للالم ، ووصف الحالة هناك، حيث كانوا يقابلون الخيانة منذ البدء . كانوا يدركون بان ثمة اشياء خطرة ستحدث ، وقد حدثت فعلا . وصمت .

كانت الاصوات تاتيه من كل جانب ، وهذه الاهتزازات المجانية، تمنحه بعض الراحة ، اهتزازات توقظ فيه ، رغبات مسحوقة ، كان يدرك ، بان جسد امه قد تفسخ الان ، وتحلل نهائيا ، ولكنه ما زال يذكر : رائحة امه التي تشبه الحليب الطازج ، رائحة شهية ، مرحة، رجراجة تدفع الشهوة الى اعماقه ، وهو كان يبحث عبثا ، عن تلك الرائحة في اجساد النساء جميعا،وقد حزّ في نفسه ان تخدع حواسه في كل مرة ، وقالت المرأة بهمس لذيذ .

ـ عائلتك من الجنوب .

اطلقت زفرة خفيفة ، لم يكن يحس بالالم ، او الحقد ، انماكان يشعر بانه منفصل عن نفسه ، ولا علاقة له ، بالاشياء .

ـ لم تعد لي عائلة ؟

ـ كيف ..؟

ـ كلهم ماتوا .

ـ الا انت ..

وضحكت بمرح طفولي . نظر الى عينيها المتوحشتين، وضحك .

ـ مرة اخترقت رصاصة لئيمة ، رأس صديقي .. كنت امسح مدفعي الرشاش ، وكان هو يطلق نكتة فاجرة ورأيته .. اهتز رأسه، ورفس الارض بقدميه للحظات .. ثم خمد جسده ، وتجمد الزمن في فمي .

ـ لماذا تتحدث عنذلك الان .؟

ـ ربما بسبب الضحك .. لا اعرف .

وصمت ، لحظة ، نهض واجتاز ببضع خطوات ، الممر المؤدي الى المغسلة ، وغاب لحظات ، ثم عاد . كان وجهه مبتلا ، وقطرات الماء عالقة في كم سترته الخالية ، ابتسم للمرأة برقة .

ـ لقد تقيأت .

وضحكت . حدثته عن زوجها الذي كان يشك فيها ، ثم قررت ان تنفصل عنه ، وطلقها ، وهي الان ، حرة ، وعائدة الى اهلها الذين يسكنون في البصرة ، وسرحت ببصرها بعيدا .

ـ كنت تحبينه !

ـ كنت ..

احس بفخذها يلتصق بفخذه .. لحم طري .. يرنح برخاوة مسكرة .. وهذه الاهتزازات المتلاحقة ، المتوترة ، اشبه باللعنات الابدية .. وطيور الخضيري النائمة في بطن الهور ، والليل يعدو ، ضاحكا في الخارج . وفكر (في الليل تكون شوارع عمان عارية .. ونعسة .)

استرخى بمرح .. وقالت :

ـ الم تحب ..؟

ـ في الحرب ، لن يجد المرء وقتا للعاطفة .

الانتظارات المحرقة ، في الخنادق المغشية بالموت الاتي من الجانب الاخر .. انتظارات محملة بالود والقلق .. انتظارات تعدو في جسد الليل ، كالكارثة ، حيث نحلم فقط ، باوقات النوم المؤجلة ..وتختلط في اذهاننا ، روائح الماضي والحاضر والمستقبل .. الحركة الدائمة نحو الصعود الى الزمن .

ما من شيء تحصل عليه .. ما من شيء يقودنا الى ان نقف في مواجهة الاشياء . الاضواء التي تفرقع فجأة في فم السماء ، لتكشف عن مواقعنا .. طلقات متوحشة تنغرس دائما في جسد ما .

الضحك في الحفر المليئة بالوحل . التبغ الرديء الذي نعبأ منه ، بجنون ثم ، هذا الوجود المغشوش ، ما الذي يربطنا به ؟هناك.. هناك فقط .. تجد علاقتك بالماضي اقوى مما تكون .. لانك لا تملك اي شيء حينذاك ، الا هو ، علاقة مدمرة ،ولئيمة : ان تكون محنطا الى شيء ميت .. تحرك رماده البارد بقصبة جافة .

ارتبك . كانت تنظر اليه ببرود .. نظرة ذائبة .. شفافة، وكانت وقفات القطار القصيرة في المحطات الغاطسة في النوم ، والحزن الذي يصدر في طرقات القرى ، وبين اشجار النخيل ، وصفارات عمال السكك القاطنين في المفارق النائية ، ورائحة جسدها المختلط بهمس السمك، وحنين الهور والطلع .. ولكن لم تكن تملك رائحة امي ؟

وقالت :

ـ الم تحب ..؟

ـ نعم .. احببت .. كان هذا قبل ان اذهب الى الحرب .. كانت فتية ..

ـ وهي ..؟

ـ في الجنوب حين تحب المرأة رجلا ، تقتل نفسها لاجله ، واذا تزوجت من غيره ، فانها لا تخونه الا نادرا .

ـ وهي ..؟

ـ تزوجت من آخر .. كان موسرا جدا .

وضحك بهوس مجاني .. خيانات .. خيانات معبأة بالود المغشوش .. خيانات في البيوت والخنادق .. في المخيمات ، وفوق سطوح المنازل الواطئة .. بين الخطوة والخطوة .. خيانات في الحافلات والشوارع المهمومة .

ولمست يده ببراءة .. لم تكن تفكر في شيء ، الا في يده الممدودة فوق الحاجز المحصور بين مقعديهما المتلاصقين . كان قلقا .. وكانت هي مغتبطة ، الى حد ما .

ـ الى اين ستذهب ؟

ـ سأزور قبر امي .

ـ فقط ؟.

رفع رأسه الى اعلى .. كانت الحقيبة غافية فوق الرف الحديدي المشبك ، وكان جلدها اسود قاتما .

ـ ما فائدة كل هذا ؟

ـ ماذا ؟

ـ لا شيء .

نهض ، وسحب الحقيبة بثقة ، وقرر ان يفعل شيئا ما . عاد الى مكانه ووضع الحقيبة فوق ركبتيه ، كطفل مدلل .. وهي لم تفهم اهمية ما يفعله .. فتح الغطاء الرقيق . وغطس كفه اليمنى في البطاقات والرسائل والعناوين .

اسماء . اسماء متناثرة ، تختلط مع بعضها .. الموتى والاحياء .. اسماء كانت تحمل هويات منمقة لكائنات حرة .

ـ ما فائدة كل هذا ؟

انزل شباك النافذة الزجاجي ، وانهمر الليل كالموجة الغاضبة ، الى الداخل ، ورمى بكل ما تحويه الحقيبة من النافذة ، وتطايرت الاوراق المستطيلة والمربعة .. الزرقاء والبيضاء .. اوراق محترقة بكلمات خشنة .. ثم قذف بالحقيبة ايضا .

جلس . احس براحة غريبة تغمره ، كالبرق الحاد .

ـ لماذا فعلت ذلك ؟

ـ لم تعد ثمة فائدة .

ابتسم برقة مؤلمة .. خيانات هي الاصابع الممدودة .. وفي القلب ... والليل الشائخ وفي البنادق المهموزة بالخديعة .. وقرر (لن ازور قبر امي .)

وتمدد على طول مقعده .. استرخى بلذة .. وخلعت المرأة بلوزتها الرقيقة والتي بلون الدم ، وغطت ركبتيه ، وصدره بحنان ربيعي ومسك يدها المرتجفة .

بدا له كل شيء متشابها .. وفكر : (حتى النساء ، متشابهة يقينا) كانا مبتلين برغبة رجراجة ، والليل يخترق المسافات المتوحشة بين اشجار النخيل ، والبيوت الطينية الكئيبة ، واعمدة الضوء المتخاذلة في البرد .

بغداد

محمد عبدالمجيد

العذاب والأمل

في «بداية الأيام الستة»

بقلم سامي عطفه

كثيرا ما كنت اتساءل فيما مضى عما اذا كانت لدينا ، نحن ابناء الاقطار العربية الشقيقة ، فكرة وافية عن طبيعةالمأساة الانسانية اليومية التي يعانيها الفلسطيني المقيم ، ذاك الذي تفصلنا عنهالاسوار والاسلاك الشائكة وثلاثة وعشرون عاما مرت على النكبة . كيف يحيا مواطن الدرجة الثانية ، هذا الذي اختار النفي داخل وطنه المغصوب، وما هي المسائل والهموم التي تشغله ، وما هي نظرته الى ذاته والى الغاصبين ..؟

وبطبيعة الحال فقد كان في وسع جيل النزوح ان يجيب ، والى حد ما ، على هذه التساؤلات . ذلك ان هذا الجيل الذي عاش بيننا بعد النكبة ، ونشأت بينه وبيننا صلات وروابط وثيقة جعلتنا ندرك مباشرة جراحاته وهمومه ومطامحه ، يستطيع ان يضيف بعض الخطوط، واللمسات التي تساعد على انارة صورة شقيقه المقيم . لان النازح والمقيم هما وجهان لحقيقة واحدة ، فكلاهما ضحية النكبة ، وكلاهما يحمل في وجدانه هذه المأساة المتجددة ، مأساة الانسان الذي وجد نفسه، في نهاية كفاح مشتتمتعثر ضد الانتداب الانجليزي المتواطىء، وضد عصابات الهاجنا وشتيرن والارغون الصهيونية الارهابية ، وقد تزعزعت اسس حياته ، وفقد كل شيء : ارضه وكيانه بل وحتى هويته ..

على انه يكاد يكون من المؤكد ان كل ما يستطيع جيل النزوح ان يقدمه ، هو الخلفية العامة للصورة ، اما الخطوط والملامح والسمات فتظل غارقة في ضباب الظروف الجديدة ، التي نشأت في ايام الاغتراب الطويلة ، وهي ظروف تقع خارج نطاق خبرته . وفي الحقيقة يوجد ثمة فروق في طبيعة الوضع الانساني الجديد والاستثنائي لكلمن الشقيقين بعد النكبة .

لقد خرج جيل النزوح من الارض تاركا وراءه كل شيء :. مدنه وقراه وملاعب صباه ، لكنه حمل معه اشياء ثمينة : ماضيه وذكرياته وكل ما يلف هذه الذكريات من مرارات وخيبات ، ومن مشاعر مؤسية واشواق عارمة .. شيء اخر ثمين وعزيز حمله هذا الجيل في قلبه عند خروجه وهو حلم العودة .. ولقد يرد احيانا السؤال : كيف امكن لهذا الشعب المشرد ان يحتمل بؤس خيامه ومذلاتها طوال هذه السنين ؟ لكن سؤالا كهذا ينطوي على خطأ فادح ، فهذا الشعب لم يأت ليستقر ، ولا ليبحث عن الرفاهية ، بل وان هذا الواقع ، وهذا الحاضر ، وهذه الخيام ، لا اهمية لها الا بقدر ما تبقي على صلته بماضيه ، واحزانه ، وآماله . بل ان الحاضر لا اهمية له الا بمقدار ما للحظة الانتظار من اهمية ، لان الحقيقة هي ان حياة هذا الشعب تدور كلها في هذا النسيج من الذكريات والاحلام التي لا تيأس ولا تنضب .. ان الماضي هو سر حياة هذا الشعب ، وهو معجزتها التي الهمت الادب الفلسطيني في المهاجر ، وانضجت فيه حلم العودة .. وسواء في شعر ابي سلمى ويوسف الخطيب ومعين بسيسو وفدوى طوقان ، او في القصة الفلسطينية ، فان الرحيل الى الماضي ، حتى عبر حلم العودة ، يؤلف محور المشاعر الفلسطينية . فهذا الماضي هو المعادل الرمزي للوطن والكيان اللذين فقدهما الشعب . وبقدر ما يمكن ابقاء هذا الماضي حيا وفاعلا بقدر ما يمكن الاحتفاظ بحلم العودة مهما تمر الايام . واذا كان هذا الماضي ــ المعجزة يفسر لنا اصرار الشعب على العيش في الخيام طوال اكثر من عشرين عاما ، فهو يوضح لنا كيف تحول حلم العودة الى ارادة وفعل تجليا في ولادة حركة المقاومة الفلسطينية المسلحة .

اما على الجانب الاخر حيث تمتد خيام المنفيين غير المرئية داخل اسوار الكيان الصهيوني الغريب والعدائي ، فان ما يواجه الفلسطيني المقيم هو بالضبط الغاء ماضيه وهويته العربيين الفلسطينيين، وتفريغ الحياة العربية من مضمونها . ان مجزرتي دير ياسن وكفرقاسم مستمرتان بصيغتهما المعنوية داخل هذه الاسوار ، والمهمة واحدة : الغاء الشخصية العربية الفلسطينية ، بل واحيانا تعود المجازر المادية لتكمل اهداف المجزرة المعنوية ، فتهدم القرى وتسلب الاملاك بموجب قانون املاك الغائبين وقوانين الطوارىء والاحكام العرفية ولوائح الامن .. وفي مناخ الابادة المادية والمعنوية تنعدم البداهة والبساطة ويصبح كل شيء بحاجة الى التعليل والتبرير . فاحتفاظ الفلسطيني المقيم بماضيه وتراثه وتذكاراته وهويته العربية ، هو من المهام الصعبة والخطرة . انه مهمة نضالية اذا اردنا الدقةفي التعبير. ولقد استطاعت هذه الجرائم الجماعية المنظمة التي تمارسها الصهيونية العنصرية ان تفرض الغربة والنفي على العرب المقيمين داخل وطنهم، ولكنها عجزت عن استئصال هويتهم العربية وولائهم لماضيهم واوطنهم العربي الفلسطيني .. ان فلسطين تحيا في عيونهم وقلوبهم . وهذا الولاء للوطن للماضي ، للقومية العربية هو ما يعبر عنه شاعر الارض

المحتلة المبدع محمود درويش في قصيدته «بطاقة هوية»، حيث يصرخ في وجه الغاصب :

« سجل !
انا عربي
انا اسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب
جذوري ...
قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب
وقبل السرو والزيتون
.. وقبل ترعرع العشب» . (ديوان اوراق الزيتون)

ومثل هذه الصرخة نسمعه يتردد بقوة وأصالة على لسان شاعرين مبدعين اخرين من شعراء الارض المحتلة هما سميح القاسم وتوفيق زياد ، كما نسمع رجعه يتردد في رواية «سداسية الايام الستة» للكاتب الفلسطيني المقيم اميل حبيبي (ابي سلام) ..

لقد كان من المؤسف الا نسمع هذه الصرخة التي تجسد روح المقاومة لدى عرب الارض المحتلة الا بعد نكسة حزيران . وكان من المؤسف الا نعرف ان في الارض المحتلة ادبا يمكننا ان نتعلم منه الكثير ، مثلما تعلمت منه شاعرتنا الكبيرة فدوى طوقان حينما ذهبت لتندب على اسوار يافا وتبكي على اطلالها :

«وقفت وقلت للعينين :
قفا نبك
على اطلال من رحلوا وفاتوها ..»

فقد اجابها محمود درويش في قصيدته «يوميات جرح فلسطيني» معلما :

«نحن في حل من التذكار فالكرمل فينا
وعلى اهدابنا عشب الجليل
لا تقولي : ليتنا نركض كالنهر اليها
لا تقولي
نحن في لحم بلادي ، وهي فينا
لم نكن قبل حزيران كافراخ الحمام
ولذا لم يتفتت حبنا بين السلاسل
نحن يا اختاه من عشرين عام
نحن لا نكتب اشعارا ولكنا نقاتل ! »

وحقيقة الامر هي ان «الجماعة» كانت تقاتل .. فقد عاش ادباء الارض المحتلة قضية الشعب بمشاعرهم واحاسيسهم واعصابهم وتمثلوا روحه وبذلك استطاعوا ان يجسدوا في كلماتهم كفاحه اليومي المضني ومقاومته السلبية للاحتلال العنصري الاستيطاني . فمحمود درويش وسميح القاسم يؤكدان معا انتماءهما العربي ويصران على الارتباط بالارض ومقاومة الهجرة منها . وتوفيق زياد يكاد لا يفرغ من كتابة احتجاجاته على تصرفات السلطة العنصرية غير الشرعية ، وهؤلاء جميعا لا يقفون عند حد توكيد انتمائهم العربي والارتباط بفلسطين وانما يتطلعون الى الشرق والى الشمال لربط المقاومة السلبية للاحتلال بالثورة الفلسطينية المسلحة بخاصة والثورة العربية بصورة عامة . ويجسد محمود درويش هذه المعاني في قصيدته «في انتظار العائدين» :

«اكواخ احبابي على صدر الرمال
وأنا مع الامطار ساهر ..
وأنا ابن «عوليس» الذي انتظر البريد
من الشمال
ناداه بحار : ولكن لم يسافر
لجم المراكب ، وانتحى اعلى الجبال
ــ يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر
انا لن ابيعك باللآلي
انا لن اسافر ..
لن اسافر .. لن اسافر !
أصوات احبابي تشق الريح ، تقتحم الحصون
ــ يا امنا انتظري امام الباب ، انا عائدون»

تلك ملامح والوان من عالم الفلسطيني المقيم ، وهي ملامح تؤكد الاحساس الدائم بالنفي والتشريد والاغتراب فوق ارض الوطن حيث تتحول الحياة اليومية الى بؤس وعذاب جحيميين دائمين ، وحيث التمسك بالهوية القومية وممارسة الحقوق الانسانية العادية يتطلبان نضالا مريرا في اطار مجتمع يقوم في الاساس على الحقد والتمييز العنصريين وممارسة الجريمة الجماعية . لكن المدهش والرائع حقا هو انه في وسط هذا المناخ الوحشي تتفتح المقاومة السلبية كالزهرة الطيبة على الارض الفلسطينية ، لتعبر عن تمسك الفلسطيني المقيم بهويته ووجدانه القومي وبكرامته وحقوقه الانسانية ، ولتعبر ايضا، من خلال التطلع الدائب الى الشمال والى الشرق ، عن وحدة المصير الفلسطيني وتلاحم الثورة الفلسطينية بشكليها : المقاومة السلبية والمقاومة المسلحة ، مع الثورة العربية الشاملة .

واذا كان شعراء الارض المحتلة : محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد قد عبروا بالصورة الشعرية الناضجة عن المضامين والقيم الثورية والآمال الانسانية التي يجيش بها عالم الفلسطيني المقيم ، فان اديبا فلسطينيا اخر من ادباء الارض المحتلة هو اميل حبيبي (ابو سلام) المقيم في حيفا ، استطاع هو الاخر ان يجسد هذه المضامين في روايته الشهيرة «سداسية الايام الستة» التي تؤلف موضوع هذا المقال .

والان ، وقبل عرض احداث هذه الرواية والتعليق عليها ، لا بد لنا من الوقوف قليلا امام الخصائص التي تمتاز بها هذه الرواية . فعلى صعيد الشكل نجد ان السداسية تجمع بين شكلي الرواية والقصة في معادلة فنية متماسكة . فهي ، من جهة ، تتألف من ست اقاصيص ، لكل منها موضوعه الخاص وبناؤه الفني المستقل ، لكن هذه الاقاصيص تتسم ، من جهة ثانية ، بالوحدة والتكامل ، اذ هي تدور حول موضوع رئيسي واحد هو ذلك التغيير الذي ادخلته نتائج حرب حزيران ، او حرب الايام الستة، على الحياة والعلاقات الانسانية والمشاعر الوطنية لدى الفلسطينيين ، هذا بالاضافة الى ان القاص او الراوية الذي يتولى سرد وقائع هذه الاقاصيص والتعليق عليها بل والمشاركة في احداثها هو في الواقع شخصية واحدة تجسد ، على الارجح ، الضمير الفلسطيني العام في الارض المحتلة ، ومن ثم فهو يربط بصورة غير مباشرة بين هذه الاقاصيص ، ويضفي عليها الوحدة، وتبعا لذلك فان هذه الاقاصيص تعتبر بمثابة لوحات متكاملة في عمل روائي واحد يدور حول التغيير الذي ادخلته حرب حزيران على حياة الشعب الفلسطيني .

اما من جهة البناء الفني والتكتيك القصصي فنجد ان لكل قصة من هذه الاقاصيص التي اشتملت عليها الرواية فكرتها وحبكتهــا المستقلين . والكاتب يمزج فيها بين السرد والحوار والمونولوج مزجا ينم عن رواية واسعة بهذه الاساليب ، وان كان اسلوب السرد هــو الغالب فيها . وهنا لا بد لي من الاشارة الى ان الكاتب قد اعتمد في صياغة اقاصيصه على الاطار العام للحكاية الفلسطينية الشعبيةمع المحافظة على روح المعاصرة فيها ، وعلى الطابع الخاص الذي يميــز هذا الكاتب ، وهذه مزية قل ان نجدها الا لدى الموهوبين من كتابنا الذين استطاعوا ان يؤصلوا القصة بربطها بالتراث الشعبي . وقــد بلغ النجاح في الاعتماد على شكل الحكاية الشعبية حدا يجعل القارىء يتوهم لاول وهله انه ازاء كاتب يعتمد على رصيد احداث الحياة ونقل شرائح حية وامينة منها . الا ان الحقيقة هي غير هذا ، فابو سلام بعيد عن الواقعية الطبيعية . واذا كان لا بد من حشره في مذهب فان هذا المذهب هو الواقعية النقدية حيث ان مهمة الكاتب تجاوز النقل من الواقع الى اعادة صياغة معطياته بما يساعد على تجسيد فكرتــه وانارتها . وفي اطار هذا التفسير لا بد من الاشارة الى ان لاقاصيص هذه الرواية مستويين :

١ ـ المستوى الواقعي البسيط والمباشر الذي يقدمه الحــدث او الحبكة .

٢ ـ اما المستوى الثاني فهو المستوى الرمزي حيث تصبــح الشخصيات والاحداث والعلاقات الفردية مجرد رموز الى قوى ومواقف وعلاقات اجتماعية او وطنية ، ويصبح الحدث بكل عناصره مجــرد تعبير او صورة ادبية تجسد افكار الكاتب وتطلعاته .

والان ، بقي ان نتساءل : ما هي المسائل والتطلعات التي يعرضها ابو سلام في روايته هذه ؟

وكما ذكرت ، فان سداسية الايام الستة تستقي مادة موضوعاتها من الاثار النفسية والاجتماعية التي تركتها حرب حزيران ، او حــرب الايام الستة ، لدى الشعب العربي الفلسطيني . لقد احدثت هــذه الحرب تغييرات واسعة في مجرى حياة هذا الشعب ، فبعد عشرين عاما من الاشواق والآمال والانتظارات ، ومن التطلع الى يوم التحرير يجد فلسطينيو الارض المحتلة والضفة الغربية وقطاع غزة انفسهم وقد التقوا ثانية ، ولكن في ظل الاحتلال الاسرائيلي الجديد بدلا من اللقاء في ظل الوطن المحرر .. واية مفارقة دامية ؟! انها الاقدار ومــا يختفي تحت جلد هذه الاقدار من قوى معادية ومن ظروف وعوامــل الهزيمة ، تتلاعب مرة اخرى بمصير وكرامة هذا الشعب .. ولكن كما نهضت المقاومة الفلسطينية المسلحة في لحظة من اسوأ اللحظات في التاريخ العربي لكي تعبر عن ارادة هذا الشعب وصمــوده اللذين لا يهزمان ، كذلك فان ابا سلام الذي يعرف عدوه معرفة جيدة ، ويعرف، اكثر من هذا ، قضية شعبه وآماله الوطنية وتطلعاته الانسانية ، شانه في هذا شأن بقية ادباء المقاومة في الارض المحتلة ، لم يغضب ، ولم ييأس ، وانما شرع في العمل متخذا من الواقع الانساني الجديد الذي خلفته الحرب وسيلة لعرض المضامين والتطلعات القومية والانسانية للمقاومة الفلسطينية في الارض المحتلة ، مؤكدا بحرارة على وحــدة ارض الوطن الفلسطيني ووحدة الشعب الفلسطيني ، ومؤكدا ايضا على وحدة النضال الفلسطيني وتلاحمه مع النضال العربي ، وذلك بروح مشبعة بالتفاؤل النابع من الايمان بالشعب وبقضيته الوطنية العادلة وقيمه الانسانية .

ذلك هو ما يعرضه ابو سلام في سداسيته . ففي القصة الاولى التي تحمل عنوان «حين سعد مسعود بابن عمه» يصور لنا الاثــار المعنوية المترتبة على اجتماع اجزاء الشعب الممزق بعد حرب حزيران والمشاعر الوطنية والانسانية المقترنة بها من خلال مشاعر صبي هــو مسعود الملقب بـ «فجلة» والذي اكتشف بعد الحرب ان له ابناء عم واقرباء في الضفة . فجلة هذا كان يعيش مقطوع النسب في حــى يغمره البؤس والكآبة ، فلا عم ولا خال .. وفجأة يصل عمه وابن عمه «سامح» قادمين من الضفة في سيارة مجنحة قل ان رأى الحي مثلها، فيصبح فجلة مسعودا وتتبدل حياته بهذا الحدث ، فامه تعامله بفهم وعناية وتلبسه بدلة العيد ، وهو لم يعد يعاند امه ، ولاول مرة يضع اخوه الاكبر مسعد في جيبه بعض القروش ، ويتملك الزهو والخيلاء مسعودا ، فيتيه على اقرانه من صبيان الحي ، ولكن سرعان ما يشاع في الحي ان الحرب وقفت من جديد فترحل السيارة الفخمة فــي المساء ، ويعود مسعود «فجلة» . ولا تنقطع صلته بابن عمه بعد هذا، لكن المسألة التي كانت تشغله دائما هي ما اذا كان سيعود بدون ابن عم حينما ينسحب العدو من الضفة ..

ولا ريب في ان فجلة هذا بنزعاته ومشاغله وهمومه انما يجسد الجيل الفلسطيني الجديد في الارض المحتلة . ان هذا الجيل الغارق في البؤس هو جيل ملتزم بقضية شعبه وهو يمارس المقاومة السلبية ضد الاحتلال كفجلة الذي كان يعمد الى تنفيس العجلة اليمنى فــي سيارة الشرطة حين تقف قريبا من سور الاقباط .. كما انه جيل يدرك طبيعة الصراع العربي ـ الصهيوني وابعاده ، ولذلك فهو يطالــب بانسحاب القوات الاسرائيلية المعتدية من الاراضي العربية التي احتلت حديثا ، وذلك رغم ان الانسحاب سيؤدي الى اغلاق المنافذ وقطع اوثق الصلات الانسانية بين اجزاء الشعب الواحد .. حصيلة ذلك هي ان الجيل الفلسطيني الجديد في الارض المحتلة هو جيل المقاومة ، الذي يعي قضيته الوطنية ويضحي باعز الاشياء لديه في سبيلها .

القصة الثانية عنوانها «واخيرا نور اللوز» وفيها عرض لموقف فلسطيني متخاذل من الارض المحتلة هو الاستاذ «م» الذي ينتمي الى الجيل الذي عاصر النكبة ، وكان قبل النكبة متحمســا لعروبته ، منتصرا لكفاح شعبه ضد الانجليز . ولكنه بعد قيام اسرائيل انقطع صلاته باصدقائه ، ويتحاشى حتى توجيه التحية اليهم حينما يلتقي بهم محافظة منه على وظيفته كمدرس في المدرسة الثانوية بحيفا .. ومقتضيات المحافظة على الوظيفة في اسرائيل تحتم عليك كعربي «ان تنكر كل صلة بصديقك وبقريبك اذا كان من المشاغبين على السلطة ..». وهذا هو ما فعله الاستاذ «م» فهو لا يتنكر لاصدقائه فحسب ، بــل ولماضيه ، فنجده يكبت في وجدانه أحب وأجمل ذكرى ، ذكرى تلك الفتاة المقدسية التي التقى بها ذات يوم ربيعي قبل عشرين عاما فــي منعطفات طلعة اللبن بين نابلس ورام الله ، فتبادلا الحب وتواعدا على الزواج عندما يزهر اللوز في السنة التالية .. انه يسلم كل هــذا الماضي الى النسيان .. واخيرا وبعد عشرين سنة يقع العدوان فتفتح المنافذ ، ويذكر «م» وهو يمر بطلعة اللبن اثناء سفره الى القدس ان شابا من اصدقائه احب فتاة مقدسية هنا ذات يوم .. ويدور علــى اصدقائه سائلا عمن يكون هذا الشاب ، بل ويلتقي في القدس بفتاته الاولى فتريه غصن اللوز الذي احتفظت به ذكرى لقائها الاول به .. ورغم هذا فهو لا يذكر ...

ولا ريب في ان هذه القصة موجهة الى القلة المتخاذلة مــن فلسطينيي الارض المحتلة الذين وضعوا مصلحتهم الشخصية فــوق مصلحة الوطن ، فتنكروا لماضيهم وتراثهم العربي الفلسطيني ، وتناسوا ولاءهم لوحدة الوطن الفلسطيني العربي ووحدة شعبه مثلما تناســى «م» حبه الاول .

اما القصة الثالثة ، وعنوانها «ام الروبابيكا» ، فتحدثنا عن تلك السيدة الملقبة بأم الروبابيكا ، والتي يلقبها راوية القصة بملكــة الوادي غير المتوجة ، انها تقيم في شارع الوادي في حيفا منذ النكبة، حيث اصرت على البقاء مع والدتها المقعدة حين نزح زوجها وأحــد اولادهما معه . لقد تقول الناس الكثير عنها ، وغمزوا من سمعتها ، ولكن الراوية يدافع عنها بحرارة . اما هواية هذه السيدة فهي البحث في الدواشك القديمة عما تسميه بكنوزها ، ولذلك فهي تبحث عــن

الدواشك ، تشتريها وتنكشها بحثا عن الكنوز ، ثم تعود فتبيعها ..
اما كنوز ام الروبابيكا فهي تتحدث عنها : ((لدي حزمات من انوار الصبا، رسائل الحب الاول . لدي قصائد خبأها فتيان بين اوراق كتب مدرسية . لدي اساور وافراط وغويشات .. لدي عقود تتعلق بها قلوب ذهبية اذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صورتين : له ولها. لدي يوميات ، بخطوط دقيقة حبيبة ، وبخطوط عريضة واثقة ، عن تساؤلات : ((ماذا يريد مني ؟ وعن ايمان مغلفة : يا وطن !)) .

ام الروبابيكا ، التي تثير فضول الناس وتساؤلاتهم ، والتي تنقب باحثة عن التذكارات الحبيبة ، عن الكلمات الفضة الحارة النابعة من اعماق القلب . عن قصائد غزل الفتيان ، والقلوب الذهبية التي تعلق في الصدور ، وعن كل ما يشد الناس بعضهم الى بعض ، والتي تعتبر الفلسطينيين كلهم ابناء لها ، ليست سوى فلسطين نفسها ...

واذا كانت القصتان الاولى والثانية تمتازان بالحبكة المتقنة وبناء الشخصيات المتماسك وتحليل مشاعرها فان ((ام الروبابيكا)) تمتاز باسلوب متطور اقرب الى القصة الحديثة ..

اما القصة الرابعة ، وهي بعنوان ((العودة)) ، فهي كالقصة السابقة تمثل تكنيكا اكثر معاصرة وتبتعد عن الحبكة التقليدية ، بل هي اقرب الى التكنيك السينمائي ، حيث تؤلف الكاميرا بين عدد من اللقطات المتباعدة في صيغة تركيبية تضفي عليها الوحدة والمعنى .. وفيها يقوم صحفي من الناصرة وهو راوية هذه الاقاصيص بالسير من ساحة المسجد الاقصى الى مقبرة اليوسفية ليزور ضريح لاجيء من الناصرة دفن فيها .. ويصحبه في مسيرته رجل مقدسي يعرفه بمعالم القدس القديمة .. حيث تتضارب المشاكل والاحداث ، وتتماثل : مسيرة المسيحيين التقليدية الى الجلجلة في الجمعة العظيمة .. ومسيرة الوف الشبان والشابات الى مقبرة اليوسفية لوضع باقات الزهور على قبور الشهداء في ذكرى الخامس من حزيران .. ثم حوش الغزلان الذي هدمت بيوته في القدس ، وارض مراح الغزلان قرب الناصرة التي صودرت ، وبيوت الناس فيها مهددة بالهدم .. وتتعاقب هذه المماثلات وكلها تجسد وحدة مصير الشعب الفلسطيني. في الضفة والارض المحتلة قديما . وتتجلى هذه الوحدة في قصة حب تنشأ بين شاب من الناصرة وابنة الرجل المقدسي الذي يقوم بمهمة الدليل : ان هذا الحب الذي نشأ اثناء مظاهرة قامت في الناصرة ، وادى الى طرد الفتاة من المدرسة والى اعتقال الشاب بسبب اشتراكهما في مسيرة الخامس من حزيران ، هذا الحب يجسد ايضا وحدة النضال الفلسطيني الذي لا تكون العودة الا به .

اما قصة ((الخرزة الزرقاء وعودة جبينة)) فهي مقارنة رمزية بين اسطورة جبينة التي خطفها النور ثم عادت الى امها العمياء فارتد اليها البصر ، وبين قصة النازحة الفلسطينية التي رحلت مع زوجها واطفالها الى لبنان ثم عادت بعد عشرين عاما لتزور امها المقعدة ، فعادت الحياة الى الساقين المشلولتين .. هذه القصة هي ايضا تتابع حديث العودة الذي بدأ في القصة السابقة .

وفي القصة السادسة والاخيرة ((الحب في قلبي)) مقارنة بين صورتين من صور الحرب والمقاومة .. الصورة الاولى ترسمها يوميات طفلة سوفياتية في السابعة من عمرها ، هي تانيا التي عاشت احداث الحرب العالمية الثانية . فقد جاء في هذه اليوميات : ((اليوم ماتت جدتي - في الصباح لم يستيقظ اخي الصغير - علمت اليوم ان جارتنا ماتت - اليوم ذهبوا بامي النائمة ولم تعد - اليوم بقيت لوحدي)) ويقال انهم وجدوا تانيا بين الخرائب ، وحاولوا انقاذها من الجوع ، ولكنها لم تعش بعد ذلك طويلا ..

اما الصورة الثانية فترسمها رسائل فتاة مقدسية في الثامنة عشرة بعثت بها الى امها من سجن الرملة بعد هزيمة حزيران ، وقد جاء في احدى هذه الرسائل : ((على فكرة . اذا وصلت هذه الرسالة اليكم قبل ان تأتوا لزيارتنا فارجو ان تطبخوا الدجاج مسخنا وليس محمرا بطلب خاص من شاعرتنا الحيفاوية التي تقول انها معنا ، حتى في هذا القاووش، تشعر الان انها في وطنها - ولا تنسي يا ماما الشكولاته والبسكوت المحشو العربي وملبس من صناعة نابلس في كيس نايلون من الجنس الجيد - اهديكم اغنية : طول ما املي معايا والحب في قلبي ..))

لا ريب في ان التناقض فاضح .. والفرق فاضح بين فداحة وروعة المأساة في الصورة الاولى وبين رخص المشاعر واسفافها في الصورة الثانية .

واذا كانت الصورة تتردى وتتهافت على يد الفتاة المقدسية ، فان صديقتها الحيفاوية المعتقلة بتهمة الاتصال مع العدو تعيد الى الصورة طابعها الفاجع ، وايقاعها المأساوي . فهذه الفتاة تعبر عن مأساة شعبها بقولها : ((انني اشعر انني لاجئة في بلاد غريبة ..)) ولهذا فان وجود الفتيات المقدسيات معها يجعلها تشعر ، حتى في القاووش ، بانها في وطنها .. وابو سلام يلخص على لسان هذه الفتاة معنى الماضي بالنسبة للفلسطينيين المقيمين : ((ما ان افكر بالمستقبل حتى يتراءى لي الماضي ، ماذا اقول لكن ؟ ان المستقبل الذي احلم فيه هو الماضي ...)) . ثمة اذن مأساة فلسطينية جارحة ، تتراءى ابعادها بكاملها حينما توضح هذه الفتاة لصديقاتها انها لا تشعر بالوطن الا حين تجلس في الليل قبل النوم الى جانب والدتها على الفراش ، وتحدثها والدتها عما مضى من ايام حين كان اخوتها الستة في البيت .. هنا تتراءى لنا صورة تماثل في حدتها المأساوية صورة الطفلة تانيا ... وان ما قدم من نقد لموقف الفتاة المقدسية يستهدف حث الفلسطيني في الضفة الغربية على مضاعفة نضاله ضد الاحتلال الصهيوني ..

وبعد .. فتلك صورة رائعة من ادب المقاومة الفلسطينية ، وهي صورة تجمع بين حرارة ((افول القمر)) وعمق ((صمت البحر)) ولكن فلنتساءل مرة اخرى : هل اصبحنا نملك فكرة وافية عن عالم الفلسطيني المقيم ..؟ والجواب الذي اجده بعد قراءة سداسية الايام هو : نعم..

دمشق — **سامي عطفة**

بيتر فايس والمسرح التسجيلي

بقلم بنيان صالح

مقدمة

بالرغم من ان مسارح الدويلات الالمانية كانت قد رسخت برعاية الامراء البروسيين ، الا ان اتحاد المانيا اللاحق بقيادة بسمارك ـ ١٨٧١ ـ كان ذا اثر بالغ في تطوير وترسيخ مسرح وطني الماني مميز. واول مدرسة شاملة في هذا المسرح يمكن تمييزها هي الطبيعية « التي نادت بزعامة المذهب الفلسفي العقلاني وبالمذهب الدرامي المبني على تصوير الشخصية المسرحيةعلى انها نتيجة محصلة قوى البيئة والوراثة » (١).

الا ان رد الفعل جاء بعد ذلك من المدرسة التأثيرية التي عملت على الفصل بين الواقع المادي وتصور الفنان له ومن ثم نتاجه معتمدة على الشعور والعاطفة فحسب .

اما المدرسة الرمزية التي اعقبت ذلك ، فقد عملت على تحويل الواقع الى رموز وعلامات يجهد الفنان نفسه في تركيبها ، ومع ذلك فغالبا ما تاتي مغلفة بالغموض والارتباك .

في حين امكن في زمن الحرب ، الكشف عن روح مشربة بالاتجاه النازي ،سواء في الدراما او الموسيقى وبقية الفنون الاخرى ،بينما سببت نتيجة الحرب المعروفة النزوح بالالمان نحو التعبيرية التي اصبحت من خواص الالمان .

في حين حدثت التطورات الخطيرة في مسيرة هذا المسرح خلال العشرينات من القرن العشرين ، في البداية على يد ارفيف بيسكاتور ومسرحه السياسي ثم المسرح البريختي الذي ارسى اصوله بريخت .

ويبرز الدكتور ـ يسري خميس ـ في مقالته (حول المسرح التسجيلي) (٢) مسرحية النائب للكاتب المسرحي الالماني هو خهوت التي اخرجها ارفيف بيسكاتور على مسرح الشعب ، كبداية متكاملة للمسرح التسجيلي وهي في خمسة فصول وتتعرض لجرائم النازيين.

ولكن الدكتورخميس نفسه يعود فيؤكد بأن جذور المسرحالتسجيلي يمكن انتجدها عند كتاب آخرين في المسرح الفرنسي ـ ارمان جاتي. ـ مثلا في مسرحيته (تقارير من كوكب سيار) واذا كان الكتاب الالمان هم المؤسسون الفعليون للمسرح التسجيلي على حد تعبير الدكتور ـ خميس ، فان بيتر فايس يعتبر الان على الاقل الممثل الابرز لهذا التيار في المسرح المعاصر . ولفهمه لا بد من العودة الى بيسكاتور وبريخت .

يقول بيسكاتور :« من خلال دبير ثوارنا واعمالنا الفنيه اردنا قيام سياسة » (٣) وكانت مهمته في الاساس محددة بالقاء الاضواء على المشاكل السياسية والانتفاضات الوطنية من خلال الرؤيا العلمية للطبقة البروليتارية وكان شعاره (التحريض من اجل الاستيقاظ) كما عمل على تجاهل الاسس القديمة للدراما .

اما بريخت الذي ينطلق من الموقف ذاته اي جعل المسرح في خدمة النظرية العلمية للطبقة العاملة فقد شغلته اكثر من غيره قضية الشكل في العرض المسرحي . فبدا ضد ارسطو وضد الدراما التقليدية عموما جامعا بين اقل قدر درامي واعظم اتساع ملحمي ، محطما الايهام الذي كانت العروض التقليدية تسقط مشاهديها فيه ومؤكدا على التعليم .

ثم جاء فايس ليجمع بين السياسي والملحمي ، الاول بالتزامه بعرض فكر الثورة والثاني بتقديمه اياه بدروس شيقة ، وقد عمق فايس هذه التركيبة فخرج منها بتشكيلة حادة مثيرة ، صلبة مباشرة وشاعرية . فمع انه كسابقيه يستخدم الافلام والوثائق والشرائح والمسرح داخل المسرح لكنه لا يستخدم كل ذلك كاشياء اضافية تفيد في التفسير والاشارة والربط فحسب بل هو يستخدمها كجزء اساسي داخل العمل المسرحي وفي ثنايا نسيجه المعقد .

ان المسرح التسجيلي يعتمد في الاساس على وثائق حقيقية ومعروفة تاريخية قديمة وحديثة ، ثم يكسبها ابعادا معاصرة اي انه يطرح التاريخ نفسه بل من اجل فضح قضايا عصرنا ولربط ما نعانيه الان بما سبق وعاناه الانسان في عصور ماضيه وليقس مدى التطور والتاخر في خط الانسان الكفاحي .

ويعتبر المسرح التسجيلي بحق ـ كما سيتكشف من خلال النصوص التي سوف نتعرض لها بالدراسة هنا ـ مسرح قضايا الشعوب الثائرة فليس مثله اي مسرح آخر في استيعاب ملاحمها الكفاحيةوتضحياتها .

وبهذا يكون هؤلاء الكتاب الالمان الثلاثة الذين قاسوا النفي والاضطهاد قد واصلوا بشكل نفاذ خدمة الخط الاكثر وعيا في المسرح العالمي المعاصر .

بيتر فايس

ولد عام ١٩١٦ . واثناء الحكم النازي فر وعائلته الى السويدوهنا

---

(١) ـ د. عزيز سليمان . مجلة المسرح . العربية ٢١ .

(٢) مقدمة مسرحية (مارا ـ صاد) روائع المسرح العالمي عدد ٤٣ .

(٣) حول مسرح بيسكاتور يرجى مراجعة كتابات الاستاذ كمال عيد مجلة المسرح ١٩ ، ٣٠ ، ٣٣ .

اصبح (مواطنا عالميا) على حد تعبيره ، فلا اصدقاء ، ولا معارف، ولا وطن ! . ولعل هذا ما جعله يشعر بالارتباط الاقوى نحو العالم ككل من خلال تجربته الذاتية « انني اكتب كي اكتشف اني افف ، لذا يجب ان اطرح شكوكي حتى استطيع الاختيار » .

بدأ فنانا تشكيليا سرياليا ، ثم اتجه الى صناعة الافلام القصيرة التي جاءت في بدايتها متأثرة باسلوبه السريالي والتشكيلي ، ثم تحول الى انتاج الافلام التسجيلية ، ولعل ابرزها هو فيلم ـ السراب ـ «الذي صنعه فايس عام ١٩٥٨» (٤) وفيه يصور شخصية مأزومة كشخصية جوزيف ك في رواية المحاكمة ـ لكافكا ـ كما لاحظ الدكتور سرحان.

ويبدأ الفيلم بالبطل وهو يرقص ، ورقصه هذا ليس بسبب فرحه ولا بسبب حزنه كما عند زوربا في رواية كازنتزاكي بل بسبب جوعه الشديد . ثم تعترض البطل حواجز رهيبة عليه ان يتخطاها لكنه يفشل ثم يسقط بمحاذاة احد الشوارع وبقرب عربة قمامة حيث يقوم احد الكناسين بكنسه مع الفضلات . وواضح من خلال محتوى هذا الفلم ان فايس هنا يعرض (تحسسه) الوجداني امام عالم البرجوازية اللاعادل والارهابي ، كما يؤكد هذا الفلم ان اسلوب فايس التسجيلي في المسرح كان مبذورا في محاولاته السينمائية هذه .

طبعا ليس اسلوبه التسجيلي الصرف المتبلور خاصة في مسرحيته « حديث عن فيتنام » بل محاولته هنا التوصل الى التأثير في المشاهد من خلال عرض موضوع في مواقف متعارضة دائما وينتهي بمأساوية مطعمة بالكوميديا . اما تحوله المفاجيء من السينما الى المسرح فهو يبرره بقوله . « ان الفيلم ينقصه شيء واحد عظيم هو الاتصال الحسي بالجماهير » .

« مارا ـ صاد » (٥)

واسمها الكامل : «اضطهاد واغتيال جان بول مارا ، كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف السيد دي صاد» .

وفي دراستي لها استميح الدكتور يسري خميس مترجمها وابرز من قدم فايس في العربية ، استميحه عذرا في ان ابدأ بنقطة مخالفة لما قدره عند تحليله لهذه المسرحية .

فهو يقول :

«انها مسرحية خالية من الاحداث بمعناها التقليدي ، فكل الافعال نعرف منذ البداية» (ص ٢١ ، المصدر السابق) .

ففي رأيي انها مسرحية احداث .. وفيها حاول فايس ان يكتب متبعا الخط الكلاسيكي ومطعما اياه بما توصل اليه المسرح الحديث من وسائل فنية .

ولعل النقطة التي عززت ذلك الرأي عند الدكتور خميس اكثر من غيرها هي شخصية المنادي النشطة عند افتتاح المسرحية وتعريفه للجمهور بشخصياتها وبكل المهام المنحطة بهذه الشخصيات والافعال التي سوف تلعبها مع تحديد هذه الافعال بقضية اغتيال مارا صديق الشعب وابرز قادة الثورة الفرنسية ١٧٨٩ عند منعطفها الشعبي .

ان (الكشف) او (الفضح) الذي مارسه هذا المنادي عند فايس اوضحته مقدمات بسيطة مماثلة لشخصية المنادي هذه في مسرحيات كلاسيكية اخرى ايضا .

ولعل هذه الملاحظة تنطبق بوضوح على مسرحية «هملت» لشكسبير. فبمجرد عودة الامير الدانمركي من جولة قصيرة في بداية المسرحية يجد كل الدلائل تشير الى ان عمه قد اغتال والده واغتصب العرش. وما يتبقى امام المشاهد بعد ذلك هو صراع هملت مع نفسه او بالاصح مع علاقات عائلية كانت سليمة الى وقت قريب وكان يحترمها ويخشاها، فاذا بها تنقلب الى العكس بسرعة مذهلة .. لم يتمكن بتكوينه الخاص ان يلاحقها بانقلاب مماثل بل كان عليه ان يصطرع نفسيا اذا صح التعبير مرورا بالتوتر اللازم للوقوف امام خصائص الحالة الجديدة.

اما في «أوديب ملكا» لسوفوكليس (٦) ففي بداية المسرحية يستدعي اوديب العراف «تيريزياس» ليكشف له سبب اللعنة التي جلبت الوباء الفتاك لمملكته طيبه فيرد عليه العراف : «انك من حيث لا تدري قد اتيت امرا مخزيا مع أحب الناس اليك ، وانك لا ترى في اي بلاء تخوض » . وما يتبقى بعد هذا صراع أوديب في سقطته بين نفسه وبين الاخرين المنتظرين لهذه السقطة .

ان الاحداث المتراكمة المتبدلة لم تمر فيها المسرحية المكتوبة الا في ادوار انحطاطها وتحولها الى ميلودراما تعتمد التهويل والاختلاق، اما الكتابات المتقنة ـ لا اعني المسرحية جيدة الصنع هنا ـ فهي تنطلق من موقف واحد ويقودها صراع شخصياتها عبر خطها العام والخاص .

وبصدد مسرحية فايس هذه فان منطلق الحدث الاساسي هو الترتيب لاغتيال مارا حيث يتقدم الكاتب بعد ذلك لعرض الجيشان التي سادت ايام الثورة الفرنسية ... طبيعة الثوار والاعداء .. طبيعة الماضي والحاضر . ان قضية الاغتيال هذه التي يقدمها فايس ويؤخرها ثلاث مرات متواليات ، اشبه بغول لوزيتانيا الذي كان فايس يحركه في مواقف مختلفة في المسرحية ليبرز من خلاله بشاعة الاستعمار البرتغالي ازاء مواقف الشعب الانغولي الانسانية .

وان كان اغتيال مارا وغول لوزيتانيا يقفان على طرفي نقيض .. فالاول يبلور موقف الثورة في سقوطه .. اما الثاني فوجه استعماري، ولا اعتقد ان احدا يستطيع فايس ان يخدعه بقوله على لسان كولميه. في افتتاحية الفصل الاول بأنه يقدم : «الساعة الاخيرة لجان بول مارا» ذلك انه يقدم بالاصح في خلفية وجوانب ومقدمة هذه «الساعة» واقع الثورة الفرنسية مختزلا بين شخصيتين مركبتين فنيا من شخصيات الثورة الحقيقية .. مع اهتمام بالشكل واسلوب العرض.

فمن ناحية يعرض فايس مسرحيته هذه على انها مسرحية تمثل في مصحة شارنتون وعلى انها من تاليف المركيز دي صاد احد نزلاء هذه المصحة .. وهو اذ يؤكد جو المصحة من خلال ملابس الشخصيات وحركاتها الهستيرية .. باعتبار ان غالبية النزلاء يعانون من انحرافات خلقية وعصبية ، يؤكد الى جانب ذلك على لسان كولميه ايضا بأن هذه المسرحية من اجل تسلية الجمهور وتثقيف المرضى و«رجاؤنا ان نحظى باهتمامكم .. فالجميع يمثل بقدر امكانه» .

وبهذا يجمع فايس بين الايهام وفك الايهام .. مؤكدا هذا طيلة العرض مراوحا بين الايهام وايقاظه الجمهور ومنتهيا في آخر صفحة الى : «صدقنا انها تمثيلية نشاهدها بمعدة مرتبكة ... نقف امامها مذهولين ويباركنا القسس» .

بل ان فايس يذهب الى ابعد من ذلك . اذ يظهر الشخصيات البارزة في المسرحية في بعض المواقف وهي ناسية لحوارها .. فيسارع المنادي لتلقينها امام الجمهور .. وهو يفي بهذه (التوعية) بشرط بارز من شروط البريختية ، وان كنت قد احسست بأن تخطيط فايس الدرامي كان محكما الى درجة عميقة بحيث ان القارىء او المشاهد لا بد وأن ينسى نفسه باستمرار على الرغم من تكرار التحذير بانها مجرد تمثيلية !.

واعتقد بان مرد هذا (الانسلاب) الذي يسببه فايس لقارىءمسرحيته هذه هو العمق الكبير الذي رسم به كلا من مارا وصاد .

وقد يتبادر الى الذهن انه اذا كانت هاتان الشخصيتان جاهزتين في تلافيف تاريخ الثورة الفرنسية .. فما اهمية الجهد الذي بذله فايس في اعادة كتابتهما في عمل يعد من الاعمال الجريئة ؟ الواقع ان فايس قد انجز مهمتين وبنجاح تام ، فهو اولا اعاد صياغة هاتين

---

(٤) د . سمير سرحان . المسرح عدد ٤١ .

(٥) «مارا ـ صاد» ٩٦٤ ، ترجمة الدكتور يسري خميس، روائع المسرحيات العالمية العدد ـ ٤٣ .

(٦) ترجمة الدكتور علي حافظ .

الشخصيتين بكثير من الوضوح والتحديد .. بحيث امكننا ان نرى من خلال كل منهما الموقف الواضح والتطور المحدد .. لمفكرين حاول كل منهما ان يغطي احداث الثورة .. وثانيا انه قد جمع بينهما ـ بين النقيضين ـ فانتج نتاجا جديدا ... ليس هو صاد ولا مارا ... بل هو ـ هما معا ـ وهي تركيبة متوفرة تاريخيا .. وان كنا لا نلاحظ الا جانبا واحدا منها فقط .. وهي تركيبة تعاني منها بخاصـة قيادات الثورات الوطنية حتى اليوم ..

اما اذا نظرنا لهما ككيان واحد .. باعتبار انهما يشكلان شخصية واحدة هي ليست بالضرورة متناقضة .. ولكنها شخصية موقوتـة بزمنها .. وبانحدارها الطبقي .. وبظروفها الكفاحية ايضا .. فان العمل المسرحي قد خلق من الصراع بينهما عرضا دراميا شيقا يضاهي اكبر الكلاسيكيات المعروفة ..

ويؤكد فايس هذا المزج من خلال بلورة الفكر المتقدم الثوري عند مارا .. الى جانب الفكر الاصلاحي عند صاد .. الراغب في التغيير والخائف من نتائجه .. وتأكيدا لذلك فان فايس قد استبعد نهائيـا اية شخصية ملكية او اقطاعية .. فهو يدرك بوضوح ان الجدل قد انتهى مع امثال هؤلاء .. ولكنه ما زال مستمرا مـع امثال صاد .. وحتى مع امثال مارا الذين يخفون في دواخلهم على الرغم منهم ـ لان اغلبهم قد كلفهم ذلك وجودهم ـ انفاسا من صاد المتهيب المتخاذل .

ولا مجال للاستغراب حول الخير الكبير الذي افرده فايس لآراء صاد الهروبية مع عدم سخريته منها ولو لمرة واحدة .. او تشويهها.. ولكن الصحيح ايضا ان فايس كان يبلور على الجانب الاخر مواقـف مارا .. وقضايا الثورة حول انسانها .

واحسب ايضا ان البناء الكلاسيكي الذي اختاره فايس هنا .. كان يحتم عليه موازنة الكفتين او على الاقل تقريبهما من بعضهما .. فالروح الدرامي لا يتضح وتزداد فاعليته من سلب وايجاب بل مـن ايجاب وايجاب ايضا .. اي من قوة وقوة اخرى مضادة .. هكذا في جميع الكلاسيكيات ، لكن فايس يتوقف اخيرا الى جانب مارا :

صاد : حياتي هي الخيال ، الثورة لم تعد تهمني ..

مارا : الافكار القلقة لا تكفي لتحطيم جدار ..

وهناك قضايا اخرى حيوية افضل ان ارجيء الكلام عنها الى حيز آخر من هذا المقال ..

وتبقى قضية الشكل في هذه المسرحية .. والتي قال عنهـا الدكتور خميس «انه يبدو واضحا في هذا البناء الجريء الضخـم المعقد الذي حفلت به المسرحية .. وفي هذا الحشد من الامكانيات: اغنيات الكورس ، الحوار الشعري ، المسرح داخل المسرح ، البانتوميم ، الرقص ، تنوع المشاهد ، تناقض الشخصيات » .

واذا كان فايس غير مجدد في هذا ـ الجمع ـ فانه يعتبر مجددا بحق في استخدامه ـ للديكوباج ـ فيلم وبتر الاحداث واعادة عرضها.. بعد فترات زمنية موقوتة .. مما يضفي على العرض حيوية وتأثيرا ، يضاف الى ذلك التقاط الشخصيات من الحشد الثوري مما يتلاءم مع منهجه التسجيلي الذي لم يتبلور بشكل كاف بسبب الكثافة في رسم الشخصيات ... اما الجوقة الموسيقية هنا فهي اشبه بالجوقـة اليونانية ـ التي تؤكد بعض البحوث بانها كانت تلازم العرض فـي عزفهـا ..

ويؤكد فايس هنا التزامه لغة الشعر والتي سوف تتبلور حدة وبساطة في رحلتيه القادمتين في انغولا وفيتنام ... وهذه اللغـة الخاطفة الحادة .. المقطعة المقاطع .. توفر له التركيز ... وتحمل شحنات وجدانية وفكرية لا يفلح المفكر في نقلها من والى الشخصية في لحظة درامية محددة .

انشودة غول لوزيتانيا (انكولا) (٧)

يقول بيتر فايس في النصف الثاني من مسرحيته هذه التـي كتبها من اجل افريقيا الثائرة «المتفرجون في الغرب لا يابهون كمـا يحدث لان لوزيتانيا تحمي املاكهم في انجولا ، فهم جميعا مثقفـون وزملاء مخلصون في حلف الاطلنطي» .

اما فايس نفسه فلا يمكنه الا ان يابه وينشغل .. ومن ثم يضع فنه وقواه ككاتب معاصر من اجل تصعيد الثورة ضد الامبريالية . لقد قالت سلطات سالازار بعد تقديم هذه المسرحية في استوكهلم عام ٩٦٧ وبعد ان فشلت في منعها «انها لا تعكس اي احساس بالمسؤولية وانها عمل يستثير الفتيان» .

والحقيقة انها عمل يستثير الثورة .. كما انه يفضح ويديـن وبشكل حاد الاخطبوط الاستعماري .

انشودة فايس هذه لا تقف عند انجولا وحدها .. بل تمد ضوءها الكاشف الى الشعوب الافريقية في روديسيا وموزنبيق وكاتنجـا ، وبقية اطراف الغابة السوداء .. ولو سألنا سؤالا من هذا النوع : «هل يمكن لكاتب ان يتناول قضية الحياة والثورة في افريقيا بهـذا العمق والشمول والاثارة كما فعل فايس ؟» فقد نؤيد الاجابة استحالة اية محاولة خارج منهج فايس في المسرح التسجيلي ، ذلك ان ايـة سيرة ذاتية لفرد او لعائلة او لمجموعة افارقة او بيض ومهما كانـت كثافتها لن تنجح الا في الفضح المحدود لقليل من زعانف هـــذا الاخطبوط الخداع .

بينما نجد فايس قد عراه حتى العظام ، بل وقد دك بعض هذه العظام واطلق صريرها ايضا !.

ومادة فايس التي اعتمدها هنا هي اطنان من ادعاءات البرتغال الاستعمارية وعشرات من عملائها ، مندوبيها وجنودها ... مبعوثيـن اوربيين ... اصحاب رساميل وشركات .. سماسرة وقساوسـة ومغامرين كل هؤلاء مما صبهم ويصبهم الغرب الاستعماري في بـلاد الصيادين المسالمين .. اما الافارقة فقد افاض في عرضهم وفي عرض طبيعة حياة كل يوم لكل افريقي وافريقية .. صيادون وخادمات .. فارون من الخدمة القسرية .. اطفال تعصف بهم الحمى .. وامهات يعملن اربع عشرة ساعة بأجر لا يسد الرمق .. بيـوت من القش والطين .. ذباب واحباب مفترقون .. وعمال مضربون فـي مناجم الحديد والماس . ثم منتصف آذار عام ٩٦١ انبثاق حرب التحرير في انغـولا !..

الشكل هو حياة كل يوم بتنوعها في افريقيا ، بكل غرابتهـا وتطوراتها وتناقضاتها ، فمن خلال سبع شخصيات فقط يعرض فايس هذا الكون الافريقي المضطرب والمعذب والمقاتل .

يشير فايس ، وهنا تكمن الصعوبة بالنسبة للذين لم يالفـوا هذا النوع من المسرح الذي يشبه تغير امواج البحر المضطرب فـي تبدل حركته وأناسه ، يشير الى ان كل شخصية لا تمثل نمطها فحسب ، بل هي على استعداد ان تنتقل فورا وباستخدام (اكسسوار) بسيط من النقيض الى النقيض . ففي آن واحد قد تكون الشخصية جادة ثم هازلة .. وقورة وسخيفة ، ضاحكة وباكية ، تغني بشكل رقيق.. او تزعق بصراخ .. ليست هنا حدود للشخصية .. ولا الحدث .. لا للزمان ولا المكان . ان هذا (الكم) الهائل في المحتوى (مكانا وزمانا واحداثا) يقابله (كيف) هائل ايضا ومتنوع في اسلـوب العرض ، فالشخصيات ترقص وتغني وتمثل بانتوميم ، تمثل وتحطم التمثيل ، تلقي حوارها فرادى وجماعات ، تتجادل وتتضارب ، وايضا ليستخدنا

(٧) ترجمة الدكتور يسري خميس ، «الاداب» كانون الاول ١٩٦٧ ، اخرجها حميد حساني لفرقة المسرح الحر على المسرح القومي فـي بغداد ١٩٧٠ .

اصولا معينة مما تعارف عليه اتباعيو الكلاسيكية .

في لحظة معينة يقدم (الفعل) من خلال نداء ، او بيان او نقاش بواسطة زائر او صياد ، او عن حياة الخادمة (آنا) الحامل في الشهر السادس .. والتي ترقد في غرفة السجن الرطبة لانها ارادت انقاذ طفلها المحموم .. وهي تحلم خلف قضبان السجن بالعودة الى منزلها الطيني في (نيوغاليسبو) حيث الحصيرة الوحيدة والجودل المغطى بالذباب .

او من خلال مصير اهالي (كاميندا) الذين التمسوا من السلطات اقامة مدرسة لاطفالهم بجهودهم الخاصة فعمدت هذه السلطات الى استدعائهم ليلا ثم حملتهم في طائرة ألقت بهم في البحر فكشف الجزر عن بقايا سيقانهم واذرعهم في حين تنتظر زوجاتهم امام سجن كايندا «نحن نساء كايندا نقف امام السجن نحمل ملابس ازواجنا» !.

الان نقرأ هذه التقابلات التي قربتها من بعضها بجهد بسيط : «جئت من الغابات اقطع الاخشاب ... الغابات ليست لنا . ماس لشركة الماس الانجلو اميركية (٢٤) الف رجل مسخرون للعمل في المناجم» . «جئت الى الحقول كي اربي الماشية .. الحقول ليست لنا .. بترول لشركة شل الهولندية . جئت الى الجبال كي اصطاد الحيوانات .. الجبال ليست لنا .. حديد لشركة كروب ، ٥٠ الف رجل مسخرون في المناجم .. جئت الى المدن كي ابني لي منزلا . الموت ليس لنا . بن لشركة انجولا الزراعية ..٥٠ الف امرأة وطفل مسخرون العمل بمزارعها» . «ايها الفلاحون . يا عمال السخرة ، ايها المساجين ذهبكم معلق حول رقبة اوربا ، بحديدكم تتسلح اوربا الان ضدكم » . وكأي شعب قاتل وتفرق وخضع للتذويب ، هب الافارقة من جديد في جبهة تحرير انغولا .

ولا ينسى فايس طاغية البرتغال سالازار ، فهو يطلق لسانه الطويل هنا من خلال شكل مشوه صنعه الكاتب من حديد الخردة والخرق البالية رمز به للطاغية الذي يخاطب ضباطه بغطرسة : «ايها السادة الضباط ، لقد ناديتكم الى بعثه يجب ان تمحوا من ذاكرتنا كلمة الرحمة ! اقتلوهم ! ضعوا الرؤوس على قوازيق» .

على اثر هذا تأتي من القاعدة الامريكية في جزر (الازور) هدايا يصبها طيارو لوزيتانيا نارا من سماء انجولا على الشعب الصاعد .

وينهي فايس عرضه هذا الصاخب الثائر الواعي بتوجيه الطعنات والضربات الى رمز الغول سالازار الذي يتهاوى بصخب : «اضربوا هذا الرجل الميت حتى لا يعود للظهور بيننا مرة اخرى ، انه قد مات لكن اتباعه ما زالوا دائما بيننا » . ومن اجل هذا تجمع الكثيرون في المدن والغابات والجبال يجهزون اسلحتهم كي تستمر الثورة .

«حديث عن فيتنام» (٨)

يقول بيتر فايس في الملاحظات على هذا العمل المسرحي الفريد : «اننا نحاول ان نعرض تسلسل الاوضاع الاجتماعية وعلاماتها المميزة الاساسية وتناقضاتها بطريقة توضح النزاع الحالي» . ومن اجل هذه النقطة الدقيقة –توضيح النزاع الحالي– دخل فايس في تفاصيل «خمسة وعشرين قرنا من الاضطهاد ومقاومة الاضطهاد ومعاودة الاضطهاد» على حد تعبير المترجم .

والحقيقة ان اي دارس لهذه الوثيقة الحية والمكثفة عن حياة عشرات الاجيال من الشعب الفيتنامي لا بد وأن يدهشه هذا الوعي العظيم الذي تمكن منه الكاتب منذ اول كلمة بدأها الى آخر نشيد انهى به المسرحية . ففي خلال عشرات التصريحات وعشرات اللمحات الذكية، لم يغفل الكاتب ولا لحظة واحدة عن هدفه وهو انه ينتقي ويكثف لتوضيح –النزاع الحالي– وهكذا جاءت كل كلمة وكل حادثة لتصب في هذا التيار المتقدم بشكل هادر نحو آخر جملة يثبتها فايس في

(٨) ترجمة ابراهيم وطفي ، دمشق ١٩٧٠ ، مطابع وزارة الثقافة.

– التتمة على الصفحة ٧٩ –

الهرب إلى الميدان

اعيذيني بكل الحب للانسان ..
ورويني بدفء هزيمة الرغبه

تعالي .. لم يعد يرضى بنا الليل
لأنا قبل ان نعرف دنيا الحب
كنا نعشق الاحزان

***

أعيذيني بصرخة برعم أبيض
يخاف الجوع
بدمعه عائد للشوق ودع صبره المفجوع ..
أعيذيني فلست احس غير الحب ...
يدفعني لكي احيا
غريبا في مدى المنفى ..
تغوص بقلبي الغربه ..
لتهرب تحت اقدامي المسافات
وتأخذني .. وتصلبني –الى الماضي– الحكايات

***

اعيذيني .. وقولي كيف تكبر زهرة في الليل
وكيف يموت قنديل على شفة الصباح الطفل..
خذي ألمي .. وهاتي للذي يأتي سواد العين
فأني هارب من عمري المهزوم للميدان
لعل هناك عند الموت .. اعرف وجهي الانسان .

حلب — **عادل اديب آغا**

رسالة الى سيف بن ذي يزن

سفحنا عند ظل الدهر تحت قيودنا ألفا
ونصف الالف ، من اعوامنا العجفا
وانت مشرد
وبلادنا تدعوك واسيفا

اتستجدي لها في الغربة الامطار
اتحرث في الفضاء تعاتب الانهار والاقدار
وتسفح تحت كل سحابة من عينيك الاشعار

على ابواب قيصر تذبح الايام والاعوام
تسكب ماء وجهك تلعق الاعتاب والاقدام
وفي ساحات كسرى تلفظ العمرا
وتشبع زهوه شعرا
فما نبضت بقيصر رعشة الانسان او كسرى
ولم تنهض قضيتنا
وما زال الظلام هنا
«وأبرهة» يسوق قوافل الاحرار
ويصنع من جماجمنا
كنيسة ربه القهار

. . .

صنعنا منك يا انساننا المصلوب في الآفاق
حديث الشوق والاشواق
حفرنا رسمك المشنوق في الاعماق
وفي افواهنا ما زلت اسطوره
وفي تاريخنا تتكرر الصوره
وعبر شواطىء «العربي» و«الاحمر»
تظل جموعنا تسهر
وترقب عودة للثائر الأسمر
نعدّ له تهانينـا
نسوق له اضاحينا
ولكن الزمان يسير
وعالمنا يطير ، يطير
وانت هناك لم ترجع
ولا عادت من المنفى
كتائب « قيلنا تبّع »
لقد هرمت معابدنا
ووجه الشمس لم يطلع
ونحن على مشارقها
عراة ، نشتكي ، نركع
فلا سمعت ، ولا انت الذي تسمع

. . .

تعـال ،
تعـال ،
وحدك لا تخف نذلا
فان الشعب ، شعبك لم يعد طفلا
لقد شب الصغار
وصار كل مقمط كهلا
ومات الفيل
وانتصرت ابابيل
وأبرهة يناور وهو مأكول
تعـال ،
تعـال ،
قد ناداك ايلول

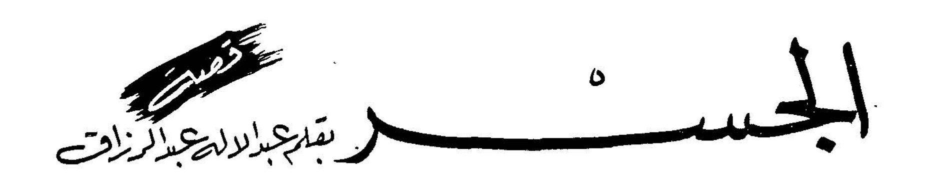
. . .

اتنتظر المساعدة الكريمة يا بن ذي يزن
سنرفض اي حل سوف يأتينا مع السفن
سيرفض شامخا وطني
وان لم يصنع الشعب المكبل بالدجى فجرا
ولم يحفر لمغتصبيه تحت قصورهم قبرا
فلا نبضت له ذكرى
ولا شهدت له ايامنا نصرا

. . .

ملأت سهولنا وجبالنا نثرا واشعارا
فماذا انبتت ؟
شوكا وصبارا
اغانيك الحزينة لم تعد نارا
لقد خمدت ، تكاد على المدى تخفى
فحطم حائط المفضى
وجئنا فارسا متوهجا ، سيفا
نثور به
نصول به
لعل بلادنا من ليلها تشفى

صنعـاء — **عبد العزيز المقالح**



تخطيا جدار الجنود الذي كان يغلق فوهة الجسر ، وابتدآ في حركة لا تخلو من توتر وحذر يعبران الجسر نحو الضفة الاخرى . كانت الظهيرة الساجية تنفخ في الاشياء التي تحيطهما فتنزلق متعثرة لاهثة ، وكان الزمن يبدو وكأنه فقد السيطرة على حدوده الدقيقة فقد ظل متصلبا ومعلقا في شمس ساخنة ، حتى خيل اليهما ان كل شيء قد اعتراه التصلب والجمود ، بينما بقيت الحركة التي تتدحرج اقدامهما اشبه بترنح متعب مقتول الصوت ، لا يكاد يتجاوز همهمة خافتة فيها الخوف والتعب وثقل التحرك . وفي التو تراءى لهما انهما ينسلخان من الضجيج الذي كان يغلقه الجنود كحمامتين مرّتا بدفق مستنفز نحو رقعة آمنة حين نشر غراب مجنون جناحيه في ريح سوداء تغلف رقعة السماء امامهما . كانت هواجسهما غب عملية التخطي تنثال في اعماقهما لتفسحا لنفسيهما مكانا حيث تنطمر هناك شيئا فشيئا كهبوط واثق في اعماق الماء . وثمة نشوة عميمة تجيء اليهما لتحط عبر انطمار هواجسهما ، نشوة الهجرة الغامضة في هوس الاشياء من حواليهما ، نشوة تواجد الحرية في عالم صغير لا يتجاوز غيرهما من حيث ينغلق العالم الكبير برعبه وجنونه ، كانت الحرية بالنسبة اليهما فعلا اختياريا لا يعرف الضرورة والحاجة والقسر ، وانما هو مخاض الرضا والبهجة والكشف عبر هذا الغموض الذي يلف تصورهما .

«ها نحن نبدأ ..»

نظرت العجوز وهي تطاطيء رأسها برقة الى زوجها تحتها . رأته يهز رأسه بانحناءة سريعة . لحظت على رقبته خيطا من العرق ينساب من ثنايا شعره الأشيب بغزارة . سحبت ذيل فوطتها البيضاء ومسحت عرقه ، وابتسمت بطفولة :

«انك تعرق يا عزيزي ..»

رفع رأسه جهة كفها المسحوبة عن رقبته ونقط على شفتيه شبه ابتسامة :

«كما ترين . لسنا في نزهة ..»

زمت شفتيها . وضربت بسافها صدره برقة :

«لا تكدّرني . ماذا تسميها اذن ..؟..»

توقف ، وصلب قامته المنحنية بثقلها ، فتسنى لها ان تسمع بوضوح مخطوف طقطقة عظام ظهره . فتح فمه بعصبية :

« هم .. هم ... »

وعاد الى اغلاقه في هدوء ، دافعا خطواته بتباطؤ وثقل .

نظرت اليه مرة اخرى وهزت رأسها ونفخت في الهواء بحدّة :

«انك متعب . هذا كل ما في الامر . دعنا نتوقف قليلا» .

انزلق رأسه على زندها المستريح على رقبته وصاح بخشونة :

«يجب ان نصل ...»

وامتدت فترة صمت طويلة بينهما، وابتدأت الاشياء تتفتت من حولهما، ولم يعد ثمة امامهما سوى رقعة واسعة فيها السكون والتروي والبحث محاولة ان تتخطى متاعب العالم لتطل من هناك على طراوة الماضي . كانت المحاولة تجيء دونما اعناء ، سهلة طيعة ، وحين انثقب آخر جدار قد فصلها عن العالم تهيأ لها ان ترى نفسها في زرقة ماء النهر تحتها مشبوهة كظل يركض . كانت ترى نفسها في السماء المكشوطة بالشواظ وفوقها بفوطتها البيضاء يطير بشعرها الاشيب في شبه قوس معلق في الريح ، وبثوبها الفضفاض اذ ينتفخ بالهواء المبلل بالزرقة والوهج. وثمة جنون مشبق ينهش قدميها بسعار متواطيء ليعبر بها .. الماء والسماء ويدخل معها من ثم عالمها السحري المطمور . حيث الشمس تفيق في الذاكرة لتحط في فناء البيت دونما كلل . والفرح النزق الذي لا يفتأ يقفز كل حين بمكر وخباثة وهي تطارده طلقة متوثبة . تمسكه بضحكة متفجرة ، وتدعه بغيظ فيه الطراوة ونعومة الكذب والرضوخ . وزوجها اذ يتعامل مع السعادة بكبرياء مصطنع يفتح في وجهه شرخا عريضا ، تطل هي عليه . فتفضحه بضحكة تهمي من بين اصابعها المشدودة الى فمها . فيتضاءل امامها ، ويجيء اليها ، مسافرا مكشوفا .. وينام في زنديها طفلا كبيرا .

كانت الذكريات ترحل اليها من ضجر الصمت ومن غموض الا تفهم معنى الهجرة . كانت الذكريات تنتفض مبتلة بالشوق والحنو وهي تفتح قوس السماء المنطبق في أضيق بقعة على النهر حيث تتعرى الاشياء هناك ، لتسقط في الذاكرة بهجات العالم السحري المطمور .

« هل تعلم انـي حزينة جدا ..؟ »

رفع رأسه . سألها وهو يجهد في البحث عن وجهها حيث كان لا يزال يرحل خلل القوس المنفتح عبر انغلاقه على نقطة سوداء بعيدة :

« لماذا ..؟..»

تنهدت ، ومرّرت اصابعها بين ياقة قميصه المعروق .

« لاني بعت بقرتي الوحيدة ..! »

« هـا .. !! ... »

ولم يستطع ان يضيف . ابتسم بعدها بمرارة وواصلت العجوز

قولهـا :

« اجل . كان ينبغي الا ابيعها .. و.. »

وكزها بكوعه . وكشر بشراسـة .

« اسكتي . أمجنونة أنت ؟ .. »

« لـم ..؟ »

« تنسين ابنك ولا تسألين الا عـن البقرة . كم أنت غبية ..!»

تنهدت مرة اخرى ، وقالت في هدوء :

« انه في حفظ الله . ولكن البقرة .. انك تعلم .. »

انفلتت منه ضحكـة قصيرة . واطبق فمه بقساوة وصر من اسنانه

« عجوز مخرفة .. »

« لماذا ..؟ »

ضحك ثانية ،نظرت اليه ثم هزت رأسهاوانفجرت تضحك . هدآ. مسحت العجوز على صدرهـا وغمغمت ثم أدارت رأسهـا تمسح بعينيها كل ناحيـة من حولها وما عتمت أن سكنت .

« اني أتذكـر بيتنـا .. »

« تلك مشيئته .. »

« حزينة لان كل شيء بقي في مكانه .. »

« سيعوض الله لنـا خيرا .. »

« او تظـن .. ؟؟ »

« أرض الله واسعة . والرحمة في كل مكان » .

سكتت . استرق العجوز منهـا نظرة حذرة القاها مغمضة العينين بشكل يوحي بانهـا نائمة . شعـر بها تتحرك ببطء ثم عادت إلى سكـونهـا .

« ألست نادمـا ..؟ »

« مـاذا

« ألست نادمـا ..؟ »

« لـم ..؟ »

« لانـا تركنـا البيـت .. »

لوّح لهـا بقبضته بعنف :

« ألم نتفق قبل ان نصل الجسر على ان لا نتكلم عن مثل هـذه الاشياء .. لم يحدث هذا .. هـه ..؟ »

امسكت بقبضته الملوحة ، فترنحت مـن جانب .

« بلى .. ولكن .. »

« سحب يده بقوة ، فاعتدلت على كتفيه .

« اسكتي اذن ، وانظري الى السماء فقط . »

« وهج الشمس يتعب عيني ».

« انظري الى الافـق »

طأطأت رأسها وقالت في هـدوء .

« انه مغلق . بحثت عن الزرقة الوحيدة فيه . ولكنها صغيرة .. صغيرة كنقطـة سـوداء .

نشر يده امامها فتشنجت اصابعه وتحركت حتى هوت قريبا منها:

« انظري الى النهر اذن .. »

« انه يذكرني . وانا لا اريـد ذلك .. »

« انظري الى الذيـن يعبرون الجسر مثلنـا .. »

« ليسوا مثلنـا ... »

طعن بقبضتيه الريح وقال بضجر حافد :

« اصمتي اذن .. »

فتحت ذراعيهـا فتأرجحت على كتفيه وقالت باستسلام :

« انـي أحاول ذلـك .. »

حين تتآكل رقعـة الظهيرة . تأبى الاشياء المسحوبـة من وراء الشمس الجانحـة نحو الغروب ، الا ان تمارس فعلهـا الابديّ فـي النفس . التعب الذي يبدأ منذ الفجـر ينزع عن جلده قشوره الصلبـة مع نكهـة البلل المتخلفـة من رحيل الشمس حيـث تنفتـح في النفس المرهقـة ولادة الراحـة مع انكسار حدة الحرارة في النهارات القائظة. الامل الذي يستيقظ بعدئذ أمل كثيف يتدفق من مجاري العرق والتشقق واللهثات . ويصبح الانتظار غفوة طريـة تمشي على ثقل الاجفان ، حتى يكتمل ما نقص من اليوم ،حتى تلتحم الاجزاء المبعثرة في خاصرة الحياة.

ودّ العجوز لو ان فترة الصمت تطول اكثر ليتهيأ له حتى يتأمل طي لحظـة نهب من الوعود الشيء الكثير بلا مهادنـة او مساومة ، بيـدانه سرعـان مـا انتبه على نفسه حين شعـر بيدي عجوزه تتامان بدعـة على كتفيه ، حينئذ ايقن انه مدان بشكل مفضوح .. يتعامل مع مـا ينهي عنه ويعـود من حيث يهرب . عند ذاك وفي تو اللحظة التي نهشمت بفعل الحقيقة ، ود لو يحنج متشبثـا بالنهار الذي قبض عليه كمـك براءة وحيد .. لكنه وهو في داخل عذاب نفسه وامام اسوار حيرته.. تراجع يغلفه الذهول ماسكـا عليه كل شيء .

تحسس سافي زوجته على صدره . ضمهما اليه بحنو ..وابتدأ مرة اخرى يبحث عن الطريق الضيق وسط الجسر .. مهجورا من كل شيء الا من امل الوصول . وكان هذا كافيـا لان يتخطى بؤسه نحـو المطهـر .. حيث الامل والانتظار وشيء اسمه الحب .

سمعهـا تتثاءب بقوة وما عتمت ان اغلقت فمها بشدة على محاولة تثاؤب اخرى . ثم سعلت بحدة وقالت :

« ياه .. للان فقط وصلنـا منتصف الجسر ..؟ »

« انك تعرفين اننا كنـا نتوقف حين نثرثر .. »

« ولكنك قلت ان المسافـة قصيرة .. »

« سنصل قريبـا .. »

تنحنحت ببطء ثم قالت بحذر وهي تحدجه بنظرة غامضة مـن اسفل عينيهـا :

« هل تعلم اني أقدر جيدا ما سينتظرنـا ..؟ »

« عدت مرة اخرى لمثل هذا الكلام ..؟ »

« ماذا أفعل ..؟.. اني ضجرة .. حدثني انت بدلا من بخلـك فـي الكلام .. »

« عن اي شـيء .؟ »

« كل شيء .. »

« مثلا .. ؟ »

استراحت عيناها في زاويـة مخبوءة في الافق البعيد . وقالت وكأنهـا تحلم :

« حدثني .. كيف رأيتني اول مرة .. الست ترى ان وراء مثل هذا الحديث متعـة طيبة .. هه .. ماذا تقول ..؟؟ »

« دعيني اتذكر قليـلا . »

زفر في الهواء الراكد امامه ، وحرّك رقبته وباعد ساقيها عـن صدره قليـلا ، فشعـر برأسهـا الصغير ينكفىء قريبا مـن رأسـه وأنفاسها الواطئة تحف جانب وجهه .

« كنت آنذاك في العشريـن .. لم تخني الذاكرة .. »

« وكنت أنـا في الخامسة عشرة .. اني اذكر جيدا .. »

« تكلمي أنت اذن بدلا مني .. »

« اني منصتـة ..! »

« .لم يحدث لي مطلقـا ان دخلت ارضكم . كنت اخاف من ابيك

الخدوش التي احدثتها الاشواك في يدي وآثار الجروح والرض من فعل الاحجار التي رميت علي، ظلت توجعني حتى وأنا في العشرين. فكلما سمعت اسم الحاج مصطفى تذكرت شاربيه الضخمين الغاضبة على الصغار الذي يحتالون على الارض فيسرقون حبات البرتقال او التين المعجون بالوحل والشوك قرب السافية البعيدة داخل البستان . غير ان ابي طلب مني يوما ان اذهب لمقابلة ابيك في عمل لا أذكره بساعتها حاولت ان أكون شخصا آخر . فانا أعرف انك كنت هناك مغروسة في العشب كشجرة ورد غضة . تنامين بين الخضرة والماء والزرقة والانتظار . رأيتك قبل ان ارى اباك . احتلت على طريقة ما ، فرأيتك في الظل . شعرك مرمي في الاوراق الخضر ووجهك يغادر الشمس ليطل ذائبا في الخضرة والماء والزرقة والانتظار .. رشقتك ببضع كلمات ملتاثة ففر منك كل شيء .. كل شيء .. الخضرة والماء والزرقة .. وبقي الانتظار . وجئت اليك كالاعمى انعثر بالخجل والخوف والاحتراس . لا أذكر ماذا قلت لك او ماذا قلت لي . أذكر فقط ان طيرا شاردا حط على شجرة توت قريبة منا . نثر اغنيته على عجل ثم نشر جناحيه وطار . وفي اليوم التالي كنت اتسلق النافذة لارى ابي يجلس قرب أبيك ، وكنت مشدودا لشاربيه الضخمين واحصي الدقائق ، وابحث عن بقيا امل في وجهك الغارب . وحين سمعت ضحكهما ينصك في ارجاء المكان ، سقطت من موقفي وتدحرجت على الارض ، وقد انسلخت مني صرخة تأوه مكتومة . سمعت بعدها صداها يمتزج بصدى صوت ابيك وهو يصيح : « من هناك .. من هناك .. » ثم يهمس الى ابي بصوت ضاحك « اللصوص الصغار يمارسون فعلتهم القذرة .. » وانطلقت كاللص فعلا .. أعبر كل شيء .. واوقظ كل شيء .. لاشهد كل شيء .. وبعد أسبوع ، كنت احملك لارضنا ، وكان ابوك يرنح شاربيه الضخمين ويقول بنبرة مفتعلة بالدهشة :

« هو انت اذن .. أيها اللص الكبير ..!! »

أرهف سمعه لزوجته ، نفضت عن صدرها تنهدة متأخرة وقالت بصوت واهن :

« وبعد ..؟ »

« وها نحن الان على الجسر .. احملك على كتفي نحو الضفة الاخرى .

انغرست اصابعها في كتفه وقالت بنبرة مهزوزة :

« ومحمود ..؟ »

نظر اليها قليلا . ثم مضى يتحدث بسرعة دون توقف كانه كان يخشى ان تتابعه .

« كان ذلك في عام الحرب . من الخوف والدم والتشرد ولد محمود . في عينيه الكبيرتين خضرة العشب وفي شعره الاسود ليل قريتنا الخائف وفي شفتيه حمرة الدم الذي سال تحت اعيننا ..

« انك تسرع يا عزيزي ...»

توقف. ثم رنح كلماته في هدوء :

« اجل . تلك كانت اياما صعبة . فاسينا منها الشيء الكثير من اجل ان يظل محمود . فحين كانت تهب ريح الخوف وسط السكينة الموهومة كنت تلصقينه على ثدييك بقوة . فينزلق شالك عليه ولا يعود ثمة سوى صدرك وذراعيك المضمومتين عليه . وكنت اسمعك في الخوف تصلين وقد نشرت ثدييك الى السماء قائلة : « رباه .. ابقه كما اعطيتني اياه ..»

ندّ عنها صوت اشبه بالتهدج ، وما لبثت ان قالت بوثوق حار:

« لست اهلا لرواية مثل هذا الماضي .. اوه .. كم احفظ في ذاكرتي منه أشياء . اني أحدّ منك ذاكرة . واستطيع ان اروي لك عن حياته كل شيء لا بهذا الشكل السيىء الذي تحدثني به..»

غالبت شهقة حاولت ان تنفلت منها عنوة ..

« انك .. انك .. تنسى مثلا كيف ولدته وحدي على ضفة جدول .... ياه .. كم كنت قوية .. !.. وكيف كان ابوك يلاعبه مرة فافرغ قنينة اللبن في حضنه .. »

« من المؤكد يا عزيزتي . انك تحفظين اشياء طيبة كثيرة . كنت قد نسيتها ..»

« ارو لي كيف تركنا محمود .».

« دعينا من هذا الكلام . لا اعرف ما الذي يدعوك الى الالحاح عليه .. كان ينبغي الا نتحدث بهذا الشكل .. فنحن نتعذب بقسوة وبصمت ايضا ..»

« ماذا نفعل اذن ؟»

« لنصمت ، لم تبق الا خطوات ونصل . نحن الان في النهاية. ثمة جنود يحرسون الطرف الاخر من الجسر . جنود متعبون . يدققون في الوجوه والايدي بسهاوة مرهقة ثم يدفعون بالعابرين الى الضفة جنبا لجنب مع اكداس من الناس . عملهم اشبه بلعبة مملوءة جامدة . لا يتعاملون الا بالصمت والغمغمات وانكسار النظر. كانت أقرب مسافة من العجوزين الى صف الجنود لا تتجاوز الذراعين . بيد ان خطوات العجوز وصلت حدا لم تستطع بعده ان تتحرك ، فقد ظل يترنح من كل جانب ، لا يثبت قدميه في مكان الا وانزلقتا به الى الوراء او الى الجانبين . ولا تني عجوزه تضع على وجهها ابتسامة شاحبة وقد أحنت رأسها اقرب الى كتفيه . في البدء حاولت ان تتكلم . ثمة شيء ينتابها ليرغمها على الحديث . نظرت الى رقعة السماء القريبة منها . كانت زرقاء وقد سحبت الشمس شعاعها بعيدا نحو الافق ، وامتد تحتها النهر مشوها بشكل لم تره من قبل ، فماؤه استحال هنا طينيا مسودا مملوءا بالطحالب والنفايات وقد اعتنق جنب الجرف نهاية الجسر الذي تحطم اكثره وانغرست بقايا حطامه في الطين والماء الذي يزفر في فجوات الطين والصخور المطحلبة . وكانت قاعدة الجسر مركومة بصفائح متهرئة من خشب عتيق يصر تحت وقع الاقدام ويكشف عن نهاية الماء المعفر بالطين اكثر مما يستر .

دست يدها في شق ثوب زوجها وقالت بذهول :

« ما هذا ..؟ »

وقف بها فتهالك معتمدا على سور الجسر ، وعيناه تتدحرجان على ضبابية شائهة .

« انها الحرب يا عزيزتي ..»

« ولكن كيف سنعبر ..؟ »

« كما يعبر غيرنا ..»

احكمت شد فوطتها على وجهها ورقبتها وقالت بضعف :

« كم انت متعب . كنت اود لو انني استطيع .. استطيع ..»

« لا عليك .. لقد وصلنا ..»

سحبت وجهه المعروق اليها وثمة ابتسامة تجيء الى شفتيها بهدوء :

« هل تحفظ شيئا ..؟ »

« .. ماذا ..؟ »

« أغنية ...»

« ليس هذا وقتها ..»

« أرجوك .. »

« ولكنك تعرفين اني لم أغن في يوم من الايام .. ثم ما الذي

يدفعنا الى مثل هذا الهراء .. وسط هؤلاء الناس ..»

« أريد أن .. أريد أن أنسى ..»

« تنسين ماذا ..؟ »

« كل هذه الالام .. كل هذا الشقاء ..»

« اصبري يا عزيزتي ..»

« سأؤديها وحدي ...»

« اذن بصمت وبسرعة .. يكفي العابرين ما هم فيه .. »

تثاءبت . ثم دعكت عينيها بساعدها ، وابتسمت في وجه طفل متشبث بتلابيب امه . نظر الطفل اليها مذهولا ، وهي توسع من ابتسامتها . ثم اسرع في خطواته سابقا امه كالخائف . همهمت العجوز في بطء ثم بدأت تغني بنبرة خفيضة مغمغمة . بينما ظل زوجها يختلس النظرات من الوجوه التي تطالعه . تهدّج صوتها، ثم سعلت . وصدر منها ما يشبه النشيج . وسكنت فجأة . نظر اليها . القاها مسبلة الجفون وقد تأرجحت يداها في الهواء . حرّك كتفيه ، فشعر بها تتململ فوقه . تثاءبت مرة أخرى وقالت في هدوء عاصف :

« قف ... »

كان صوتها غريبا حتى خيل للعجوز انه لم يصدر منها ، فراح يتفرّس في الوجوه بحيرة . نادت عليه مرة اخرى بشكل اكثر حزما. شعر بقدميها تلطم خاصرته . توقف مذهولا ...

« ماذا ..؟؟!! »

« لنعد ..»

« ماذا ...؟ »

« اقول لنعد ..»

« هراء ..»

« اطلب اليك ان تعود بي ..»

« ولكن لماذا ... »

استدارت الى نفسها وواصلت اغنيتها بنفس الهمهمة الخافتة صرخت فجأة .

« دعني أعد وحدي ..»

« يا للجنون ..! لم لم تطلبي ذلك قبل أن ندخل الجسر ..؟»

كوّرت قبضتيها بوجهه وصاحت :

« ما عدت احتمل كل هذا .. ما عدت احتمل ..»

« ولكنني لا أستطيع ان أعود بك .. اني متعب بدرجة فظيعة كما ترين .. اسمعي ..»

« لن اسمع شيئا ..»

احنت رأسها لرجل يحمل طفلاعلى كتفه ، حاولت ان تنظر في وجه الطفل الا انها فشلت فقد كان غاطسا في ياقة سترة الرجل .. قالت بصوت مخنوق :

« انه نائم .. »

« من ..؟ »

« أنا لا اكلمك .. دعني انزل ..»

« ولكن .. ولكن الى أين تعودين ..؟»

« الى بيتي ..»

« تعرفين جيدا انه لم يعد لك بيت ..»

دفعت ظهره بقبضتها وفحت بغيظ :

« سأذهب الى اي مكان .. دعني انزل .. دعني قلت لك ..

مضت تضرب خاصرتيه بقدميها باصرار وعناد .

« ولكن دعينا نرتاح على الاقل ثم نعود ..»

« انك تكذب .أعرف انك تكذب .. ستدعني انام .. ثم تعبر الى الجسر .. لا أريد ذلك .. انزلني بسرعة ..»

« اقسم لك اني لن أفعل هذا ..»

« انك تضيع وقتي ..»

« ولكنك ..»

« لا جدوى ..»

انحنى العجوز مخذولا . اعتمدت على سور الجسر ثم انسلخت عن كتفيه ببطء ، وأفعت على ارضه تلهث . نظرت اليه بوجه مطموس المعالم وقالت

« اعبر أنت ..»

« سألحق بك .. »

« ارفض ذلك ..»

« نعم ..؟ »

« انك متعب يا عزيزي .. اذهب لترتاح ..»

حاول ان يقف فتأرجح الى الخلف ثم استند على السور واستدار اليها من جانب ضيق .

« سأتبعك .. اني .. »

« قلت كلا ...»

« ولكن كيف ستعودين وحدك وانت لا تستطيعين المشي ..»

« سأتدبر ذلك بنفسي ..»

« انت حمقاء .. حمقاء ..»

تسلمت ارضية الجسر ، وبدأت تزحف على ركبتيها .

سقط رأس العجوز على صدره . سحب قدميه سحبا حاول ان يتبعها الا انه توقف . بصق على الارض بحدّة واطل من السور الى النهر . ثمة طفل اشقر الشعر غزير كان يقف في نهاية الجسر القريبة منه . أثاره منظر العجوز الزاحفة صاح على الجنود ليلفت نظرهم اليها . الا ان احدا منهم لم يعره اهتماما .

بقي العجوز مطرقا على النهر ، لا تفتأ اكتاف العابرين تصدمه كل آونة دون ان يلتفت . استدار الى فوهة الجسر البعيدة . رأى الطفل يعدو بسرعة محاولا الوصول الى العجوز الزاحفة . ظل يرقبهما من مكانه . صارت العجوز بعيدة عن نظره . ولم يستطع ان يحدد معالم ما يرى سوى انه رأى الطفل ينحني على امرأته . خيل اليه انه كان يهمس لها بشيء . ولم يستطع ان يميزه عن جسدها المتكوّم البعيد . تراءى اليه ان يرى فقط من بين اكتاف العابرين كتلة سوداء تتدحرج ببطء لتستحيل الى نقطة بعيدة ، ستتلاشى بعد حين في فوهة الجسر . وعاد يواصل النظر الى النهر .

بغداد — **عبدالاله عبدالرزاق**

معارك نقدية ...



حاجة المجتمع العربي الى هيغل

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

المتأمل في المعركة الفكرية التي نشبت اخيرا على صفحات (الآداب) حول الثقافة الثورية والثورة الثقافية يلاحظ ظاهرة عامة تنتظم جميع المشتركين فيها على شتى انتماءاتهم الايديولوجية ، ماركسية كانت ام قومية ام وجودية ام شخصانية ، تقدمية كانت ام رجعية .. هذه الظاهرة العامة هي ان الجميع في احكامهم (قطعيون) يفتقدون الحس الجدلي ، يفتقدون (الحوار) ، يفتقدون القدرة على اكتساب الخصم وتحويله من موقف (العدو) الى موقف (المتعاطف) او (المؤيد) ان لم يكن موقف المعتنق للرأي نفسه .. يقول القومي للماركسي انا على حق وأنت عميل ، ويقول الماركسي للناصري انا على حق وأنت تابع ذليل ، ويقول الناصري للقومي انا على حق وانت مهووس مختنق في قوميتك .. لقد اصبح (المختلف) عميلا ، والذي يحاول (الجدال) خائنا .. وبهذا افتقدنا الارض الصحية التي يمكن ان ينمو فيها المواطن في الرقعة العربية برئة سليمة وفكر ناضج من انسانية عميقة ..

داخل المعركة نجد انه اذا لم تدخل العمق السياسي في ابداعك وفكرك فانت لست (متخلفا) بل انت (عميلا) ، واذا عمل المفكر في جامعة فهو بالضرورة عميل لهذه الجامعة ، واذا كتب في مجلة فلا يعد في نظرهم مسئولا عما يكتب في هذه المجلة فقط بل يعد مسئولا عن كل ما يكتب فيها ..

داخل المعركة نجد انه اما انك شاعر الانسان فلا يحق لك ان تكتب عن المرأة والجنس والحب ، واما انك شاعر هذه الامور فاذا اطللت في قصيدة على ازمة الانسان في رقعته العربية فلا بد ان يوجه الاتهام بأنه شاعر يريد ان يركب الموجة ويحصل على اصوات بدأ يفتقدها .

داخل المعركة نجد انه اذا طالب احدهم بالتخصص بأن يظل الشاعر شاعرا والروائي روائيا ، عد هذا انفصالا عن الثورية والثوريين لان الثورية في نظر هؤلاء هي الانخراط السياسي المباشر..

بالاختصار : ان المنطق السائد هو «اما ... او» ، المنطق الصوري هو السائد الان وبالاخص عند المفروض فيهم انهم يأخذون بالمنطق الجدلي ..

وهكذا تتبين الان الحاجة الى منطق جديد .. يعلمنا فن الحوار، يعلمنا فن اتساع افق الرؤية ، يعلمنا الخروج من قطعيتنا ، يعلمنا الخروج من احادية نظرتنا ، يعلمنا ان هناك فرقا بين (المخالف) لنا و(المناقض) لنا ، يعلمنا ان ليس كل مخالف عدوا بالضرورة ، وأن المخالف لنا قد يفيد قضيتنا اكثر من المتحمس الأهوج المتعصب .. اننا محتاجون الى منطق جديد ليس هو «اما» ... او» بل «كلا...م»، محتاجون الى منطق يخرجنا من سكونية تفكيرنا ، لنطل على حركيته ، يخرجنا من تضحيتنا بالاستراتيجية من اجل ما هو تكتيكي، يخرجنا من ذبحنا للكل على حساب الجزئي ، يخرجنا من فرحتنا القصيرة بنصر جزئي والتي توقعنا بعد هذا في حزن ابدي ، يخرجنا من ذاتيتنا الى تموضعنا وتشابكنا مع الاخرين ، يخرجنا من فهمنا القاصر من ان الديمقراطية هي رأي الاغلبية الى فهم عميق للديمقراطية من انها رأي الاغلبية مع الانصات لصوت الاقلية ، فالاقلية قد تكون هي المستنيرة وهي الدافعة للحركة والتقدم . انما نحن محتاجون الى منطق جديد يخرجنا من اندفاعاتنا الهوجاء خلف احساسنا الفج ورأينا المبتسر ونزعتنا القطعية المتعصبة .. بايجاز شديد اننا محتاجون الى منطق جديد هو جدل الحرية ..

في هذا الاطار تبرز الان الحاجة الشديدة الى الجدل الهيغلي بصفة خاصة والفلسفة الهيغلية بصفة عامة ، حيث ان التشابكية وارتباط الجزئي بالكل وادراك الصيرورة التاريخية وتبين قوة التناقض في التطور والتوحيد بين الضرورة والحرية هي من اخص خصائص الجدل الهيغلي والفلسفة الهيغلية ..

لكن المتربصين سرعان ما سيصرخون : الجدل الهيغلي نعم ، اما الفلسفة الهيغلية فانها رجعية ، فكيف نكون محتاجين اليها ؟

لكن المتربصين سرعان ما سيصرخون : بل اصلا ما الحاجة الى هيغل ونحن في فكرنا العربي قد تجاوزناه الى الماركسية والوجودية؟

لكن المتربصين سرعان ما سيصرخون : الجدل الهيغلي نعم ، اما هيغل والأفيد لنا ان نبني مصنعا ونشيد مدرسة ابتدائية ، فان هذا اجدى ما دمنا من دول العالم الثالث ؟

لكن هؤلاء المتربصين لو امعنوا التفكير باتزان لتبينوا ان هناك شكا حول رجعية المذهب الهيغلي وأنه يتمشى مع ثورية جدله ، وحتى لو كان هناك تخلف بين المذهب والمنهج فاننا محتاجون في شرقنا الى المذهب ايضا كانموذج نعرفه اولا لا لنحتذيه بل لنتجاوزه .

لكن هؤلاء المتربصين لو امعنوا التفكير باتزان لتبينوا بالتدقيق اننا لم نتجاوز هيغل الى الماركسية والوجودية لانه ليس لدينا سوى شعارات عن ان هذا وجودي وذاك ماركسي وأن المتجه لم يتغلغل بعد – الا عند فئة نادرة – بحيث يصبح منهم بمثابة اللحم والدم ، ذلك لاننا تجاوزنا هيغل في ضحالة وبلا استبصار .

لكن هؤلاء المتربصين لو امعنوا التفكير باتزان لتبينوا انه ربما بهيغل لامكن ان تكون ثمار المدرسة اعمق ونتاج المصنع اجود وأننا لن نخرج من كوننا بلدا من بلدان العالم الثالث الا بتأسيس الفكر العميق وغلغلة الثقافة الثقيلة التي يعد هيغل انموذجا ممتازا لها ..

وهناك قلة في المجتمع العربي ادركت منذ زمن ان الحاجة ماسة في رقعتنا العربية لجدل هيغل الثوري وأنه سيساعد من خروجنا من بداوتنا الى آفاق الانسانية والمدنية ، وسيخرجنا من تقوقعنا الى ادراك ان مصيرنا متشابك مع مصير العالم كله وسيخرجنا من احساساتنا البهيمية الى نور العقل ، وسيخرجنا من قطعيتنا الى نورانية الحرية ، وساعتها سنتعلم كيف يأتي الالتزام من داخلنا بارادتنا لا من قوة خارجية حتى لو كانت قوة التعاليم المذهبية ..

وهكذا التقت هذه الفئة القليلة متفرقة دون عمل جماعي مخطط على ضرورة ايصال الهيغلية الى مواطن الارض العربية برؤية جديدة واضعة نصب اعينها مجد هذا الانسان الذي اذا تحرر في رقعته العربية فلن يتحرر الا ان ساهم هو في تحرر العالم كله والذي اذا تحرر في رقعته فلن يكون هذا الا بفضله وبفضل الاخرين المدركين لتشابكية مصير العالم كله .

وهكذا انشغل الاستاذ امام عبد الفتاح امام اكثر من عشر سنين يعد لرسالة ماجستير عن (المنهج الجدلي عن هيغل) وصدرت في العام الماضي عن دار المعارف ، وقامت مجلة (الهلال) في تشرين الاول ١٩٦٨ باصدار جزء من العدد عن هيغل وكانت آنذاك تحت رئاسة تحرير الاستاذ كامل زهيري الذي تبنى فكرة اصدار جزء عن هيغل عرضها عليه الاستاذ ابراهيم عامر ، وأخيرا اصدرت مجلة (الطليعة) ملفها في عدد (ايلول) من العام الحالي عن هيغل تناولت فيه حياته وجدله ورأيه في الحرية وفلسفة التاريخ . وتحت رئاسة الدكتور فؤاد زكريا وادراكا منه لاهمية الدور الذي يمكن ان يلعبه هيغل في فكرنا خصص عدد (ايلول) كله لموضوع «هيغل في القرن العشرين» وقد ساهم كاتب هذه السطور في المجلات الثلاث برؤية خاصة للمفكر الالماني على ضوء احتياجاتنا من خروجنا اساسا من المعتقدية الجامدة . وكلفت مجلة (الكاتب) الدكتور حسن حنفي بكتابة دراسة مطولة للمفكر الالماني وربطه بمجتمع العالم الثالث نشرت ايضا في عدد ايلول .. وقد سبق ان نشرت مجلة (تراث الانسانية) تلخيصات لبعض كتب هيغل منها كتاب (علم المنطق) وكتاب (فينومينولوجيا العقل الكل) و(فلسفة التاريخ) و(فلسفة الحق) وسوف نخصص مقالنا القادم لتلخيص خمسة كتب لهيغل هي : (موسوعة العلوم الفلسفية تلخيص د. زكريا ابراهيم) و(محاضرات حول فلسفة الفن تلخيص كاتب هذه السطور) و(محاضرات حول فلسفة الدين تلخيص د. حسن حنفي) و(الكتابات اللاهوتية الاولى تلخيص محمود رجب) و(محاضرات حول تاريخ الفلسفة تلخيص امام عبد الفتاح امام) .. كما صدرت بضع كتب مترجمة في بيروت ودمشق والقاهرة عن هيغل سوف نعرض لها في مقالنا القادم . اما الان فنتناول ما صدر عن هيغل تأليفا بالتفصيل :

ليس بالرؤية المثالية وحدها يحيا هيغل !!

★★★

وسط ركام الدراسات النقدية الجامعية ذات الابعاد المسطحة، ووسط هزال الابحاث الادبية والاجتماعية والتاريخية التي تخرج كل يوم علينا من جامعاتنا ، تظل الرسائل الفلسفية التي تمنحها هذه الجامعات – مهما يكن مستواها – بمنأى عن التسطح والتمييع والهزالية .. ذلك ان الفكر الفلسفي من طبيعته ان يتعمق الاشياء ويستبطن حقائق الامور ويضرب في الاعماق .. والمصطلحات الفلسفية من شأنها ان تلزم الباحث ان يشق طريقه بجدية ، الامر الذي يتطلب منه جهدا وعناء ، وذلك على عكس ما نجده بالنسبة للمصطلحات النقدية والادبية ، فهي تستخدم الان في اوساط المثقفين ، الامر الذي يسمح بالعبانية هي تغليف للتسطح والتمييع ومحاولة الضحك على القراء .. بل اننا لنجد ان اختيار الموضوع نفسه في المجالات الادبية والنقدية والتاريخية والاجتماعية في جامعاتنا بلغ من التسطح مداه حتى اننا نجد رسالة تدور مثلا عن كراسي العشاء المعدنية في عصر المماليك .. وهو موضوع لا ندري مدى ارتباطه بحاجات العصر واهتماماته ، ونجد ان اقسام اللغة العربية بالذات تعطي رسائلها بسهولة تكاد تصل الى سهولة الحصول على شهادة الثانوية العامة..

فاذا جاء باحث واختار لنفسه «المنهج الجدلي عن هيغل» موضوعا لرسالته العلمية في الماجستير تبينا منذ الوهلة الاولى مدى جديته ومدى اهتمامه بحاجات بلده وعصره ، وتبينا ان الامر لديه لم يكن امر حصوله على درجة علمية وكفى ، والا لكان اختار موضوعا سهلا.

فهيغل الذي يعد اهم الفلاسفة المحدثين يعد اكبر الفلاسفة تأثيرا في الفكر الفلسفي المعاصر ، ورغم هذا فهو مهمل لا يدرّس في جامعاتنا اما بسبب صعوبته او بسبب تمجيده المفرط للعقل ، ومعظم الفلاسفة الذين يدرسون في جامعاتنا هم ممن يمجدون الحس والوجدان والحس والنزعة الجزئية كما يتبدى من البراجماتية والوضعية المنطقية والبرجسونية .. وحتى الجوانب العقلية لبعض الفلاسفة اذا ما درست فانها تمتزج بالصوفية والنزعة الحدسية والشخصانية والجوانية ..

ومن هنا فان دراسة هيغل اكبر ممجد للعقل مسألة بالغة الاهمية في ثقافتنا المعاصرة ، والحاجة ملحة لكي نطل عليه .. وهذا هو ما فعله الاستاذ امام عبد الفتاح امام .. بل انه اختار اصعب جوانب هيغل واكثرها عمقا وتعقدا الا وهو الجانب المنطقي ..

ولقد اقبل صاحب الدراسة على موضوعه انطلاقا من ايمانه بالعقل ، ذلك ان «التفسير المقبول هو التفسير الذي يقبله العقل ويرضاه ، والعقل ينشد الضرورة في فهم الظواهر» (ص ١٤) ومن ثم فانه يعلي من شأن العقل وهي مسألة نفتقدها كثيرا في حياتنا الثقافية التي امتلأت بتمجيد الحدس والصوفية ، ومن ثم ينضاف الى جدارة اختيار الموضوع تمجيده للمنهج العقلي .. يقول : «المنهج الفلسفي هو المنهج العقلي او هو المنهج الذي يعبر عن نسيج العقل نفسه» (ص ١٥) .

وتتضح سمات الفكر المنظم الذي يتسم به صاحب الدراسة في انه قسم كتابه الى اربعة اقسام هي : (١) معالم على الطريق ، وقد درس في هذا القسم علاقة المنطق بالجدل والمصادر التي استمر هيغل منها جدله وذلك لرسم صورة عامة واطار للبحث . (٢) شعاب الطريق ، وفي هذا القسم درس علاقة المنهج الجدلي بنظرية المعرفة، كما درس المقولات . (٣) طريق الجدل ، وهنا لب الكتاب حيث عرضه المؤلف بالتفصيل لسير الجدل بتفاصيله الدقيقة كما رسمها هيغل في كتابيه «علم المنطق» والجزء الاول من «موسوعة العلوم الفلسفية». (٤) نتائج وآثار ، وهنا يدرس المؤلف الجدل الماركسي وعلاقته بالجدل الهيغلي ، كما يختم بحثه بالنقد والتقدير لمنهج هيغل في الجدل .. ثم يورد المؤلف قائمة ضخمة بالمراجع التي استند اليها وهي مراجع تتبدى قراءته لها حقا من خلال الاقتباسات العديدة التي اخذ منها والمناقشات الكثيرة التي اجراها مع آراء اصحابها .. ثم نجد قائمة المصطلحات الهيغلية بصفة خاصة ، وهي قائمة هامة للغاية لفهم الكتاب وتتبدى فيها الاصالة الاكاديمية في البحث والمعاناة ، فهو يورد المصطلح الالماني ومقابله الانجليزي ومقابله العربي وشرحا للمصطلح بكلمات تكاد تكون نصوصا من كتب هيغل ثم يختم كل مصطلح بمكان هذا المصطلح داخل صلب الكتاب .. بل انه داخل صلب الكتاب يعالج في التذييلات بعض المصطلحات ويبين الفروق الدقيقة في فهمها والآراء المختلفة التي قيلت بشأنها كما نجد مثلا بالنسبة لترجمة كلمة BEGRIFF

فقد ترجمها بالفكرة الشاملة ولكن بعد مناقشة لمختلف الترجمات الانجليزية ..

ولكن ، ما هو الاساس الذي اقام عليه الدارس بحثه ؟ ان اول ما انشغل به الباحث هو بيان ما اذا كان المنهج الجدلي عند هيغل هو المنطق ام انه شيء اخر غير المنطق .. وهو يستعين بنصوص من كتابات هيغل نفسه ليثبت ان المنهج الجدلي والمنطق امر واحد وخاصة عبارة هيغل الواردة في كتابه «فينومينولوجيا العقل» : «فان طبيعة هذا المنهج يمكن ان تلتمس فيما سبق ان ذكرناه . اما العرض المنظم لهذا المنهج فتلك هي المهمة الخاصة التي يضطلع بها المنطق ، بل هي المنطق نفسه» (ص ٢٨) وقد رتب المؤلف على هذا ان الجدل هو حوار العقل مع نفسه ، انه الفكر وهو يفض نفسه بنفسه .. بمعنى ان المؤلف لم ير ان هناك منهجا وتطبيقا لهذا المنهج في الدراسات العديدة والمجالات المختلفة التي تناولها هيغل ، بل انه اخذ بان المنهج قائم في المنطق فحسب وهذه هي النغمة السائدة في الكتاب برغم ما يقوله ص ١٥ : «واخشى ما اخشاه ان يظن القارىء وهو يطالع هذا الكتاب ان المنهج الجدلي دراسة للمقولات العقلية الخالصة وكفى ، ولهذا ارى لزاما عليّ ان اسوق هذا التحذير . ان المنطق ، وان كان يمثل الخطوة الاولى والاساسية في الفلسفة الهيغلية فانه لا بد ان ينتقل الى فلسفة الطبيعة لان مقولاته ان ظلت معزولة وحدها كانت مجرد تجريد اجوف لا يعبر عن الواقع العيني الحي الذي تحلله» .. ان نية المؤلف حسنة فهو لا يريد ان يبعد عن الواقع ، لكنه وهو في حمى البحث نسي هذا واقتصر على توحيد الجدل بالمنهج بالمنطق .

ومن ثم كان الجدل هو حوار للعقل مع نفسه فحسب من الوجود الخالص الى الفكرة المطلقة .. لقد اخذ المؤلف بزاوية مثالية هي ان الجدل هو حركة الفكر ، ولعل هذه الزاوية هي التي فرضت عليه الا يأخذ الجدل في تطبيقاته ومن ثم انحصر في داخل هذه الزاوية ..

وحتى تتضح صورة هذا الجدل الهيغلي يوضح المؤلف اهمية هذا الجدل في تفكير هيغل الذي هالته المتناقضات : متناقضات الفكر والواقع على السواء ، ومن هنا يفرد المؤلف صفحات عديدة لتبين مصادر الجدل الهيغلي وهي ثلاثة مصادر : (أ) اللاهوت حين اراد هيغل ان يحل المتناقضات بالمحبة التي تجمع الاضداد في وحدة واحدة ثم في الحياة التي هي وحدة حية تتصارع في جوفها الاضداد ..

(ب) الفلسفة ، وهنا يتتبع المؤلف تتبعا دقيقا مصادر هذا الجدل بالتفصيل وخاصة عن هيرقليطس الذي قال عنه هيغل انه ما من فكرة في منطقه الا وهي موجودة عن هيرقليطس واسبينوزا الذي كان يرى ان كل تعين سلب .. وهنا يتبدى جانب هام من هذه الدراسة الاكاديمية في ناحيتين : الناحية الاولى هي مدى الاختلاف والتشابه بين الجدل الهيغلي وجدل السابقين عليه ، والناحية الثانية هي ناحية تبين ان اصالة البحث هي انه راح يتتبع خيوط الجدل الهيغلي من السابقين من خلال تناول هيغل نفسه لهؤلاء السابقين وخاصة في كتابه «محاضرات في تاريخ الفلسفة» .. بمعنى انه كان تتبعا من الداخل ، من داخل المفكر نفسه موضع الدراسة ..

ولا ينسى المؤلف روح العصر وما فيه من متناقضات واحساس هيغل بهذا ويلخص الامر في ان هيغل : «قد نودي من ضمير الغيب ليجعل الرومنتيكية عقلية ، وليجعل عصر التنوير روحيا ، وليجمع في مركب واحد بين الفكر الالماني كله من ليبنتز وليسنج ومندلسون الى هردر وياكوبي وبستالوتزي وهامان . لقد جمع على حد تعبير ولش: بين العاطفة وقوة الخيال اللتين اعجب بهما هردر والدقة العقلية التي يطلبها كانت» (ص ٩٥) . وينهي المؤلف هذا الفصل بان هيغل لم يضع وسط تأثراته لان المنهج الجدلي كان ابداعه هو .. فما هو هذا الابداع الهيغلي الخاص ؟

«ان المنهج الجدلي يقدم لنا وجهة نظر جديدة عن الكون» (ص١٦)

انه منهج مركب من التحليل والتركيب .. وتتبدّى دقة المؤلف ومدى فهمه لهيغل من ابرازه ان هذا المنهج هو «مركب» للتحليل والتركيب وليس حاصل جمع لهما .. انه يبين بوضوح تام ان هذا المركب هو الاصل ، الوحدة هي الاصل ... والجدل وهو يبدأ بالجزئي والحسي والمباشر يتبين انه في حقيقة الامر انما يسير في كليات ، يسير من الفكر المحض لكي يصل الى الفكر العيني ، وهذا السير عبارة عن العقل وهو يفض نفسه فان «سير المنهج لا يؤدي بنا الى شيء جديد كل الجدة ، وانما يظهر فقط ما كان مستترا او خافيا او ما كان بالقوة بحيث يبدو واضحا وصريحا» (ص ١١٧) .

والكتاب في جوهره يرسم صورة شبكية تفصيلية لهذا السير العقلي الجدلي .. وهو عرض بارع ودقيق وواضح من داخل المؤلفات الهيغلية اساسا ومن خلال التفسيرات العديدة والمتباينة مع اعتناق التفسيرات المثالية وحدها التي تبرز الجدل وهو يشتغل فحسب على حقل الفكر ، والتناقض هو عصب هذا السير الجدلي الذي يجعل الوجود المحض ينتقل الى الماهية ثم الى الفكرة الشاملة ومن ثم نجد اننا «وصلنا اخيرا الى اكتشاف ان التطور كله هو الذي يشكل المضمون ، اعني مضمون الفكرة الشاملة ومضمون العقل الخالص ، وهذه الحركة التي سار فيها التطور هي المنهج الجدلي» (ص ٣١٣) .

وهنا يكون بناء البحث قد تكامل ولا ينقصه سوى تقييم هذا المنهج وهو ما يفعله المؤلف ولكن بعد ان يسبقه بجزء زائد عن البناء المعماري للدراسة بحديثه عن الجدل الماركسي خاصة ، وهو جزء اصيل من ناحية الفكرة التي يعرضها وان كان زائدا عن حاجة الدراسة الا لو افرد فصلا عن الخطوط العريضة للتأثرات الجدلية بهيغل بحيث يكون الجدل الماركسي جزءا من هذا الفصل .. ولقد ابرز المؤلف ان الجدل الماركسي هو عينه الجدل الهيغلي لان الماركسيين لم يأتوا بقوانين جديدة ليست عند هيغل ، وكل الاختلاف قائم في التطبيق على اساس ان هيغل استخدم الجدل بطريقة مثالية على حين استخدمه الماركسيون بطريقة مادية ، ومن ثم «فليست هناك قوانين للجدل الماركسي غير قوانين الجدل الهيغلي ، وبعبارة اخرى ليست هناك قوانين للجدل الماركسي غير قوانين الجدل الهيغلي» (ص ٣٣٦) .. ويذهب المؤلف الى ان المنهج لا شأن له بالمادية والجدلية ، ومن ثم يعلق على قول لينين عندما قال عن منهج هيغل ان فيه كثيرا من المادية وقليلا من المثالية بقوله : «الواقع ان لينين لو ذهب الى ان المنطق الهيغلي يخلو من المثالية والمادية معا لكان في ظننا اقرب الى الصواب» (ص ٣٥٨) .

ثم ينتهي المؤف من نقده الى ان الجدل الهيغلي قد فشل في مهمته الخاصة بكشف حقيقة الوجود لانه وحد – في نظر المؤلف – بين الفكر والوجود ، الا ان هذا المنهج لا تزال له قيمته وهي في ادراكه الترابط بين الاشياء وعدم اللجوء الى التجريد وان الفكر الحقيقي هو العيني والفاؤه للشيء في ذاته المجهول ودعوته الى دراسة الشيء في تطوره واشارته الى نسبية المعارف كما ان للمعرفة نسقها الكل الواحد ..

وهنا تكون رحلة العقل وهو يفض نفسه قد وصلت منتهاها لكي تتركنا نلقي ببعض التساؤلات ، وهي تساؤلات لا تشير الى مواطن ضعف في البحث بقدر ما تشير الى خصوبة المشكلات التي يمكن استخلاصها من الدراسة والتي يمكن لصاحب الدراسة نفسه ان يطرحها في ابحاثه القادمة او لغيره من الباحثين وأهم هذه التساؤلات :

١ – اذا كان هيغل كما اورد في مقدمة كتابه (علم المنطق) قد راعه التباين الحادث بين تخلف الفكر في عصره وتقدم المجتمع المادي، أفلا يقتضي الامر في عرض المنهج الجدلي عنده ان نبين مدى ارتباط العرض المنظم للجدل في المنطق وهذه الملاحظة ؟ بمعنى ان مجرد العرض كما هو وارد في البحث يوحي بأن هيغل انما يشتغل في الفراغ وأنه

ليس مهموما بعصره خاصة وأن صاحب البحث نفسه قد اورد في الباب الاول هموم هيغل بالنسبة للمتناقضات الحياتية ، غير ان المؤلف انساق مع العرض الاكاديمي المحض ونسي ان يربط هذا العرض بهذه الهموم الهيغلية .. بل لقد حذّرنا هيغل نفسه من العناوين والابواب والفصول والاقسام لديه لانها كلها عوارض .. اذن الم يكن الامر محتاجا من المؤلف الى اعادة عجن البحث بصورة تبرز ارتباط الجدل بهذه الصورة بتلك الهموم الهيغلية ؟

٢ ـ يرتبط بهذا ايضا كلامه الذي صبه على الحرية .. ان المؤلف شهادة لا يفوته شيء وان كان يفوته في الوقت نفسه .. انه يبين ارتباط السير الجدلي عن هيغل بالحرية لكنه يورد المسألة كلها في سبعة اسطر لا غير .. ومن ثم يثار السؤال : هل الحرية عند هيغل فكرة اصيلة ام طارئة ؟ اذا كانت طارئة فيكون الاقتضاب في تناولها من جانب المؤلف مبررا ، واذا لم تكن طارئة وكانت سارية في كتابات هيغل الاخرى غير المنطق افما كان العرض سيتخذ شكلا آخر يقتضي ابراز كل مرحلة من مراحل السير الهيغلي في ارتباطها بالحرية ؟

٣ ـ هل الجدل حقا بهذه الصورة المثالية التي رسمها المؤلف من انه الفكر وهو يفض نفسه او هو حوار الفكر مع نفسه ؟ هل جرّده هيغل حقا من كل ما هو مادي وواقعي ؟ فما هي اذن دلالة كل الامثلة العينية التي يضربها هيغل ؟ وما فائدة اهتمامه بالعيني خاصة وانه يهدف الى ان يكون الفكر عينيا كما يعرف المؤلف نفسه ؟ الم يورد المؤلف نفسه هذه الجملة لهيغل من كتابه (تاريخ الفلسفة) : «الجدل الحقيقي يتطلب الا يكون حركة لذهننا فقط ، وانما حركة تنبع من طبيعة الاشياء ذاتها» ؟ (ص ٥٧) .

٤ ـ اما كان الامر اذن يقتضي دراسة (جدلية) لاقوال هيغل التي تتبدى احيانا مثالية وأحيانا مادية واظهار ما بين هذه الاقوال من علاقة جدلية ؟

٥ ـ الا يرتبط بهذا ان يطرح المؤلف : هل كان هيغل وهو يتناول الجدل (جدليا) ؟

٦ ـ الا يرتبط بهذا ان يطرح المؤلف تساؤلا حول دراسة هو : هل كان تناوله للجدل الهيغلي (جدليا) ؟

٧ ـ لقد كان المؤلف واضحا في تحديد موضوعه ، لكنه لم يحدد هدفه .. لقد حدد موضوعه وهو الجدل الهيغلي ، وحدد ان الجدل والمنطق واحد .. لكنه لم يحدد هدفه الذي يترتب على هذا التوحيد.. ما الذي يمكن ان يستفيده الفكر الانساني عامة والعربي خاصة في العصر الراهن من هذا التوحيد ؟ بمعنى اخر ما هي المشكلة التي يعاني منها المؤلف والتي يفترض انها كانت بطانة هذا البحث الذي كتب من اجلها غير الجهد الاكاديمي العميق المبذول ؟

٨ ـ اما كان الاوفق بدل تخصيص فصل للجدل الماركسي طرح القضية الهامة التي اوردها جان فال في كتابه «درب الفيلسوف» من ان التناقض يلعب دورا عند هيغل اكبر من الدور الذي يلعبه عند ماركس ؟ هل المسألة هي ادراك التناقض في الوحدة ام ادراك الوحدة في التناقض ؟

٩ ـ ان الفكر وهو يفض نفسه في مجالات اخرى غير المنطق، هل تتولد ساعتها قوانين جديدة للجدل ؟ الم يتحدث ماوتسي تونغ في كتابه «في التناقض» عن القوانين العامة والقوانين الخاصة للجدل ؟ وهل ستكون هناك علاقة (جدلية) بين قوانين الجدل العامة وقوانينه الخاصة ؟

١٠ ـ هناك مرور عابر على بعض المشكلات الهامة ـ والاصيلة في نفس الوقت ـ تلقي بتساؤل حول ضرورة طرحها بشكل اعمق وأوفر، مثل قوله ان الانتقال من الوجود الى العدم توصلا للصيرورة لا يتم في الزمان ، فالصيرورة هي مجرد انتقال منطقي .. ومثل هذه الفكرة الهامة والخطيرة معا والتي مصدرها «ميور» في كتابه «مدخل لهيغل» اما كانت تقتضي معالجة تشغل حيزا كبيرا من الرسالة ؟

١١ ـ المؤلف يقع في بعض التناقضات .. فهو ينفي الزمان عن هيغل ثم يعود ويثبته .. يقول ص ١٤٤ «الواقع ان فكرة الزمان ليس لها دور تقريبا في مذهب هيغل» .. ويقول ص ١٤٦ «مذهب هيغل هو مذهب تطوري ينظر الى الكون على انه في تطور مستمر» .. كيف يلغي المؤلف الزمن وهو القائل ص ١٥٩ : «المنهج الجدلي عبارة عن منطق جديد هو منطق الحركة والتغير والتطور في مقابل المنطق الارسطي القديم الذي كان يعبر عن السكون والاستقرار والماهيات الثابتة» ؟ (ص ١٥٩) وهذا متناقض مع ما اورده ص ٣٩٠ : «يمكن ان نشير اخيرا الى ان هيغل اسقط من حسابه عنصر الزمان وهو يحلل سير المقولات» ان المذاهب الفلسفية لا تعمل في فراغ وانما هي تظهر في ازمنة معينة وترتبط بالحضارة التي نشأت فيها» ؟ اما كان الامر يقتضي منه ان يضع تساؤلا حول التفسير المثالي الذي اعتنقه للجدل الهيغلي ؟

١٢ ـ الا تقتضي بعض عبارات هيغل تمعنا اكثر في قراءتها ؟ مثال ذلك جملة هيغل الواردة ص ٢٨ : «فان طبيعة هذا المنهج يمكن ان تلتمس فيما سبق ان ذكرناه اما العرض المنظم لهذا المنهج فتلك هي المهمة الخاصة التي يضطلع بها المنطق ، بل هي المنطق نفسه» .. الا يفرق هيغل في هذا النص من كتابه (فينومينولوجيا العقل) بين (طبيعة) المنهج التي اوردها في الكتاب و(العرض) الذي اورده في المنطق ؟

١٣ ـ الا تلوي الفكرة المسبقة احيانا عنق النصوص ؟ فمثلا لقد اورد هذا النص لهيغل من كتابه «محاضرات تاريخ الفلسفة» : «فكل فلسفة كانت ولا تزال ضرورية ، وبالتالي فليس منها ما اختفى وزال، وانما تجدها عناصر ايجابية في كل واحد ... وآخر فلسفة هي نتيجة لجميع الفلسفات السابقة» (ص ٥٠) اما النص الكامل للعبارة عند هيغل فيجري على هذا النحو : «ان كل فلسفة كانت ولا تزال ضرورية . ومن ثم فلم تمح فلسفة منها ، لكنها كلها محتواة بشكل ايجابي كعناصر في كل واحد . لكننا يجب ان نميز بين المبدأ الخاص لهذه الفلسفات كشيء خاص ، وتحقق هذا المبدأ خلال البوصلة الكلية للعالم . انه يجري استبقاء المبادىء ، وأشد الفلسفات حداثة هي نتيجة كل الفلسفات السابقة ، ومن ثم فلا توجد فلسفة تم دحضها. ان ما تم دحضه ليس هو مبدأ هذه الفلسفة ، بل مجرد ان هذا المبدأ يجب اعتباره نهائيا ومطلقا بالطبع » (محاضرات تاريخ الفلسفة : الجزء الاول ص ٣٧) .

بل ان لوي هذه العبارات يلقي بظلال شكية حول بعض الاقوال مثال ذلك المبالغة التي نجدها وهو يرسم تمجيد انغلز لهيغل .. حتى لقد اورد من كتاب «دحض دورنغ» انه سمى قانون نفي النفي ، قانون نفي النفي الهيغلي وهو تعبير ليس واردا في ص ١٨٧ من كتاب انغلز كما اشار ..

١٤ ـ من الملاحظات الهامة التي يوردها المؤلف ان السير الهيغلي ليس ثلاثيا دائما من الموضوع الى النقيض الى المركب بل احيانا ما يكون ثنائيا ، وهذه القضية الهامة الا تحتاج الى معالجة لتبين اسباب ذلك عن هيغل ؟

ان هذه التساؤلات وهي ترتفع داخلنا انما يرتفع معها ايضا مدى الجهد الضخم الذي بذله المؤلف للتغلب على كل هذه المشكلات فهما اولا ، وسيطرة عليها ثانيا ، وعرضا لها بمصطلح واضح ولغة جلية .. واذا كان هناك بعض الخطأ في الامثلة التي يضربها لشرح التناقض والحد والسلب بحيث يبدو السلب خارجيا من خلال المثل الذي يضربه فيكفي انه في الشرح النظري يدرك تماما ان التناقض باطني وانه حركة الاشياء من داخلها .. واذا كان يضرب مثلا لتوضيح المركب بقوله ان ١ × ـ ١ = ١ ٢ وصحتها ١ × ١ = ـ ١ ٢ فانه في الشرح النظري يتبدى عمق فهمه واستيعابه ، ومحاولة للتغلب على عدد كبير من الصعوبات التي نتيقن انها محاولة ستزداد عمقا وأصالة واستشراقا اعمق للفكر والحياة مع تقدمه العلمي القادم .

الوجوه الاربعة لهيغل !

من خلال ما خصص عن هيغل في مجلات (الطليعة) ، (الفكر

المعاصر) ، (الهلال) ، (الكاتب) يمكننا ان نتبين في عصر هيغل اربع رؤى هي :

أ ـ الرؤية الحيادية التي ليس لها رأي خاص في المفكر وانما تعرضه بشكل حيادي وهي اما ان تتناول حياته او بعض جوانب فكره وهي :

(١) حياة هيغل الخاصة : سمير كرم ، (٢) عصر الوحدة والعبقرية : د. احمد عبد الرحيم مصطفى (مجلة الهلال) ، (٣) هيغل والديالكتيك : د. مراد وهبة (مجلة الطليعة) ، (٤) هذا الفيلسوف حياته هي كتاباته : جلال العشري ، (٥) هيغل وفلسفة التاريخ : علي ادهم ، (٦) التاريخ والشعور بالحرية : د. حسين فوزي النجار ، (٧) هيغل وفلسفة الجمال : د. اميرة مطر (مجلة الفكر المعاصر) .

ب ـ الرؤية القاصرة عن فهم هيغل فهي رؤية غائمة ضبابية لم تدرك محتويات النصوص التي تقرأها او لا ترجع اليها اصلا وهي :

(١) من هنا ومن الان : ابراهيم عامر (مجلة الهلال) ، (٢) اشعاعات هيغل في انجلترا وأمريكا : عبد الفتاح الديدي ، (٣) الدولة عند هيغل : د. فؤاد مرسي .

جـ ـ الرؤية التقليدية في نظرها الى هيغل وهي تنقسم شعبتين: شعبة مثالية تنظر الى فلسفة هيغل نظرة مثالية وهي : (١) كيركغور في قبضة هيغل : امام عبد الفتاح امام (الفكر المعاصر) ومقاله في مجلة الهلال : المنهج الجدلي عند هيغل ، وشعبة مادية تنظر الى فلسفة هيغل على انها مثالية ومن ثم تدينها وهي : (١) قراءة لينين لهيغل : اديب ديمتري ، (٢) هيغل وعلم الفيزياء الحديث لجون ودير يوتيف وبير تيودين ترجمة سمار جبران ، (٣) هيغل وماركس والفلسفة البورجوازية المعاصرة لأويزرمان ترجمة حسين اللبودي وعبد السلام رضوان ، (٤) هجرة هيغل الى روسيا : د. مراد وهبة (مجلة الفكر المعاصر) ، (٥) فلسفة التاريخ عند هيغل : اديب ديمتري ، (٦) حياته ومذهبه : لطفي فطيم (مجلة الطليعة) .

د ـ الرؤية الثائرة لهيغل بمنظور جديد وربطه بالواقع في الرقعة العربية على اختلاف الاهتمامات والاهداف بين الباحثين وهي :
(١) ثورة الجدل الهيغلي : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، (٢) هيغل ومشكلة الاغتراب : محمود رجب (مجلة الهلال) ، (٣) هيغل يتحصن خلف قلاع الحرية : مجاهد عبدالمنعم مجاهد (مجلة الطليعة) ، (٤) محاولة لرسم صورة لهيغل ماركس: مجاهد عبد المنعم مجاهد ، (٥) هيغل والفكر المعاصر : د. حسن حنفي ، (٦) هيغل في ميزان النقد : د. فؤاد زكريا (مجلة الفكر المعاصر) ، (٧) هيغل وحياتنا المعاصرة : د. حسن حنفي (مجلة الكاتب) . ولا يبقى بعد هذا سوى قاموس المصطلحات الهيغلية في مجلة (الفكر المعاصر) لامام عبد الفتاح امام ولن نناقشه هنا لان الامر يحتاج الى دراسة ومناقشة متخصصتين ليس هنا مكانهما .. ولا يبقى ايضا سوى جزء مترجم من كتاب هيغل : فينومينولوجيا العقل الكلى ترجمة مصطفى صفوان .. ولن نناقش الترجمة هنا لان هذه الترجمة تثير اشكالات كثيرة علّ قمتها غرور صاحبها الذى يصدّرها بهذه الكلمة التي يظهر بها انه ورث اسحق بن حنين في الترجمة وانه يتواضع اذ يترجم هيغل الذي يختلف عنه (!!) .. يقول : «هذه الترجمة لا تعنى ان المترجم يحتضن فلسفة المؤلف ، وانما اريد بها اكتشاف طاقات جديدة للغة العربية وتعبيد طرق حديثة من التفكير لابنائها وذلك بعد وقوف دام منذ التركة الارسطوطاليسية وفي وقت يحتم علينا استئناف السير» وهى كلمة كانت تقتضى من سكرتارية تحرير مجلة (الفكر المعاصر) اما حذفها او الاستغناء عن الترجمة كلية ان اصر صاحبها على هذا الغرور ..

وسوف نناقش الاتجاهات مجملة في خطوطها العريضة متوقفين عند بعضها ، مختصين بعض الدراسات احيانا بالملاحظات الموضعية :

أ ـ الرؤية الحيادية

بصفة عامة تقدم هذه الرؤية هيغل على شكل سرد لاحداث حياته وفي اطار عصره ، فتبرزه على انه معاصر الثورة الفرنسية وحامل ثوريتها لكنه في الوقت نفسه مكبل بقيود المانيا الاقطاعية .. واذا كان جلال العشري يذكر ان لهيغل غرامياته فقد انجب ابنا غير شرعي فانه يتناقض ويقول ان حياة المفكر بلا احداث وهو الخط نفسه الذي اخذه سمير كرم بانه مفكر كل اهتماماته بالعقل وبحياة الفكر .. وهذه الرؤية رؤية قاصرة برغم حياديتها لأنها منفصلة عن الخصب الحياتي والمعلومات والمعرفة التفصيلية للعلوم والسياسة ومجريات الاحداث على نحو ما تتبدى في مؤلفاته .. ولم يشر جلال العشري الى انه استمد معلوماته او بعضا منها على الاقل من كتاب امام عبد الفتاح وكتابي عبد الفتاح الديدي عن هيغل ..

كما تقدم هذه الرؤية بعض جوانب فكر هيغل بشكل تلخيصي لكتبه كما حدث بالنسبة للمقالات التي تتناول فلسفة التاريخ حيث يسرد علي ادهم و د. حسين فوزي النجار رؤية هيغل للتاريخ بانه تقدم الحرية ويركزان على قول هيغل انه في الشرق القديم كان هناك واحد فقط هو الحر ، وفي اليونان والرومان البعض هو الحر اما في الامة الالمانية فالكل يدرك الحرية . ويعتمد علي ادهم على كتاب كولنفوود «فكرة التاريخ» في سرد فلسفة التاريخ عند هيغل وكان امينا ان جاءت سيرة هذا الكتاب في مقاله ..

وتعرض الدكتورة اميرة مطر الى ان الفن عند هيغل هو ارتقاء للحس الى مستوى وسط بين الحس والعقل وتعرضه لتطور الفن عند هيغل على اساس تطور الروح عنده فيجد الفن الرمزي ثم الفن الكلاسي ثم الفن الرومانتي .. اما الدكتور مراد وهبة فانه يلجأ الى طريقة رصد عناوين فصول كتاب هيغل «علم المنطق» ليبرز معنى جدل هيغل لكن القارىء لا يستطيع ان يتبين المقصود من كل هذا مع ان هيغل في كتابه قد ربط الجدل بالحرية لكنه لم يفصح الامر نظرا للطريقة التلغرافية التي يكتب بها الدكتور مراد والتي لا تفيد في ابراز الفكر ولا تفيد في تقييمه بالتالي ..

ب ـ الرؤية الغائمة

هي رؤية لا تفهم نصوص كتابات هيغل وتتمثل بصفة خاصة فى كتابي عبد الفتاح الديدي «هيغل» ، «فلسفة هيغل» وقد اغفلنا ذكرهما في مقدمة المقال عمدا .. اذا كانت الهيغلية عقلانية فكيف يصل بها الاستاذ الديدي في مقاله الى ربطها بالفلسفة البراجماتية والادواتية عند وليم جيمس وجون ديوي ؟ بل كيف يجعل من هيغل بقدرته على تنظيم افكاره الفلسفية والمنطقية والتاريخية فيلسوف ادارة وموظفا حكوميا بقوله : «ثورة هيغل ثورة تنظيم وادارة» وفي رأيه ان «الثورة الهيغلية تريد ان تجعل للتنظيم والاعداد والترتيب في كل ابنية الهيئات والجماعات وفي كل الاجهزة وأفرع الحكومة اساسا للتكوين الاصلي الدفين الذي لا مانع بعده من الاصطدام بتجارب الواقع مع الثبات والحيطة والاستعداد» .

وكذلك مقال الدكتور فؤاد مرسى عن الدولة ، فواضح من المقال انه لم يرجع الى كتاب هيغل (فلسفة الحق) وانه اعتمد على بعض الكتب التلخيصية الماركسية التي تنقد هيغل وحتى هذا لم يستطع ان يفهمه باستيعاب مثل قوله : يحاول هيغل التوفيق بين المشروعية والاخلاق» وهو يريد التوفيق بين التشريع والاخلاق وكذلك قوله : «انتقد ماركس منهج المضاربة عند هيغل » ولا ندري منهج المضاربة هذا ما المقصود به .. ولا نعرف من مقاله اي شيء واضح عن نظرية الدولة عند هيغل لان الاهتمام مركز عنده على الهجوم عليها ماركسيا ..

جـ ـ الرؤية التقليدية

الشعبة الاولى هي الشعبة المثالية والتي تعتبر هيغل فيلسوفا مثاليا ومثال لها امام عبد الفتاح الذي يحاول ان يرد اهتمام كيركغور بالعيني والمفرد والجزئي بانه كان يتم فى اطار هيغل الذي عنى بالمطلق والكل والشامل وعلى اساس ان هيغل مفكر مثالي يقوم جدله على اساس انه العقل وهو يتحاور مع نفسه كما جاء في مقاله في مجلة الهلال وهي نظرة ليست خاطئة تماما لكنها تغفل تشبع هيغل بالحياة والعيني ولو كان نظر الى كيركغور من هذه الزاوية فربما كان انتهى

الى انه يقوم بنفس ما قام به هيغل وأن كل ما في الامر انه فهم هيغل فهما خاطئا من خلال شلنغ على نحو ما اشار في مقالته ..

الشعبة الثانية هي الشعبة المنتشرة في المقالات وهي الرؤية الماركسية لهيغل التي تسلم تسليما تاما بما جاء في الآداب الماركسية من ان هيغل مثالي .. هي نظرة لا نرى ثورة عند هيغل الا في منهجه، اما مذهبه فهو مثالي رجعي يخدم الدولة البروسية.. ومعظم الدارسين في هذه الشعبة لا يرجعون الى كتابات هيغل الا قلة نادرة ، ومن ثم فهي لا تعرف الهيغلية معرفة حقة ومن ثم تقع في اخطاء من مثل ما قاله لطفي فطيم «الضمير الشقي» وصحته «الوعي التعس» والغريب انه اورد الاصل الاجنبي لكنه ترجمه ترجمة خاطئة في اطار الخطوط العريضة المستمدة من الكتب الماركسية المبسطة ..

وعلى العكس من هذا نجد كتابات اديب ديمتري تعود الى بعض كتب هيغل وان كانت تظل متمسكة بالخط نفسه لكنها تحاول التدليل على موقفها .. في مقاله عن فلسفة التاريخ يتبين اهتمام هيغل بالشعب وأن التاريخ هو روح الشعب وأن الجدل هو فلسفة التاريخ وأن التاريخ والعقل يفسر كل منهما الاخر لكنه يتوصل الى ان فلسفة هيغل تظل مثالية ويرى ان العقل عند هيغل لا البشر هو صانع النشاط مع ان العكس هو الصحيح .

واذا اخذنا المقال السوفييتي «هيغل وعلم الفيزياء الحديث» فانه يربط عند هيغل بين المادة والحركة والمكان والزمان على نحو جدلي ويبرز قول هيغل : ما دامت الحركة موجودة فهناك شيء يتحرك لكن هذا الشيء الذي يتحرك هو المادة . والمكان والزمان مملوءان بالمادة .. لكن المؤلف ينتهي الى ان هيغل واقف على رأسه لان هذه النظرة الماركسية التقليدية ..

د ـ الرؤية الثائرة

عين على هيغل وعين على وطننا العربي .. لكن هناك منزلق هو ان (نلبس) كل ما يقوله هيغل لمجتمعاتنا .. المهم ان ناخذ الروح العامة لهيغل .. وأصحاب هذه الرؤية يرون في هيغل لا مفكرا مثاليا بل مفكرا ماديا على اختلاف درجات المادية التي يرونها فيه .. ان محمود رجب يهاجم الصورة الشائهة التي رسمها الماركسيون لهيغل، ويرى انهم «قد قدموه لنا على انه فيلسوف تأملي صاحب افكار مجردة مبتورة الصلة بالواقع ، يفسر العالم ولا يعمل على تغييره ، يبرر الاوضاع القائمة الفاسدة في عصره دون ان ينقدها او يحض على الثورة ضدها» . الا ان هيغل في نظرة خصب ترجع نظراته الى الواقع ، انها ترجع في نهاية التحليل الى رصيد ضخم من التجارب المعيشة» .. وعلى هذا يقسم الاغتراب عند هيغل الى اغتراب مرذول هو ان انتاج الانسان ينقلب ضده ويسلبه انسانيته مثل ان ينتج الانسان تمثالا ثم ينسى انه من خلقه ويعبده والى اغتراب مقبول هو اغتراب انطولوجي وهو اغتراب ابداعي مثل ان انتج تمثالا بمنتهى الحرية اصب فيه امكاناتي .. وللاغتراب عدة انواع وليس قاصرا على الاغتراب الفكري .

ولقد حاول محمود رجب ان يجد من تراثنا وخاصة عند المتصوفة اقوالا تتمشى مع ما يذهب اليه هيغل ، غير ان خطورة هذا قائمة في تحميل نصوص القدامى اكثر مما تحتمل وان كانت المحاولة مطلوبة في حد ذاتها .

ويحاول الدكتور حسن حنفي ان ينفي ما لصق بهيغل من مثالية وأن يعطي لهيغل ابعادا جديدة من خلاف الفكر المعاصر حيث يرى ان «الحاضر يكشف عن الماضي ويجد فيه ما لم يجده الناس فيه . وبهذا المعنى كان برغسون يقول دائما انه اثر في افلوطين لانه يفضل فلسفة برغسون تم التعرف على اشياء جديدة ما كان يمكن رؤيتها لولا فلسفة برغسون» . وقد نفى المؤلف عن هيغل انه صاحب مذهب وراي انه صاحب منهج ، ونفى عنه انه صاحب تجريد لان فلسفة هيغل نشأت كرد فعل على التجريد ونفى عنه انه صاحب اتجاه عقلي مجرد بل العقل عنده عيني وذهب الى ان الجدل عنده هو جدل الواقع ونفى عنه انه نسي الفرد من اجل الكل ونفى عنه تضحيته بالحرية الفردية لان الحرية عنده ادراك للكل كما نفى عنه الايمان بالقدرية .. ثم تحدث المؤلف عن اوجه الشبه والاختلاف بين هيغل والفكر المعاصر الا انه حصر الفكر المعاصر في الفلسفة الوجودية والفلسفة الفينومينولوجية ولكن هذا خطأ لان الفلسفة المعاصرة اوسع من هذين المذهبين .. ويغيب بحثه انه خال من ايراد النصوص الهيغلية للتدليل وان كان اطار البحث سليما وقد يرجع الامر الى انه اختار رقعة عريضة لبحثه ..

ويهدم الدكتور حسن حنفي كل هذا بجملة واحدة مرت دون تدقيق في بحثه الثاني في مجلة (الكاتب) حيث يتساءل : «فماذا يقول هيغل عن الاسلام والمسلمين باعتباره فيلسوف اديان جعل الدين نقطة البدء او نقطة النهاية في كل تفكيره ؟» . الا يتناقض هذا مع مقاله الاخر في هذه الجملة ؟ ورغم هذا فان بقية المقال يتمشى مع اتجاه المقال الاخر الا انه (يلبس) كل جملة لهيغل على الوضع الراهن وهذا يصيب احيانا لكن هناك شططا في هذه الطريقة .. ثم يعود فيتناقض عند الحديث عن رأي هيغل في القومية ويرى انه وقع فريسة النظريات العنصرية ويبدو ان السبب ان بعض النصوص الهيغلية قد عزلت عنده عن سياقها العام داخل فلسفته مما جعل رؤيته تضطرب احيانا والمؤلف ينقصه ان يكبح جماح هذا السيل المتدفق من المعلومات والمعرفة اللتين تخرجان من عنده بكل (عبلهما) وتنقصهما الغربلة ..

ويرى الدكتور فؤاد زكريا انه لكل عصر «حق مشروع في ان يضع الفلسفات التي ورثها في ميزان النقد وهو اذ يفعل ذلك فانه لا يستهدف تحقيق مصالحه الخاصة وحدها بل انه يستجيب بذلك لنداء الفلسفة الحقة ويعمل على تحقيق رسالتها الاصيلة التي هي اثارة الاذهان وحفز العقول على التفكير لا نقل مضمون او محتوى ثابت من المعارف من جيل الى جيل» .. غير ان الدكتور فؤاد يصل الى تفسير وسطي لهيغل فهو يعد فلسفته «واقعية ومثالية في آن معا : فهي واقعية لانها تضم لحظات الواقع كلها وتجعل كلا منها حقيقة فلسفية في لحظة حدوثها ، وهي مثالية لان الاطار الذي تضع فيه الواقع بأسره اطار عقل في اساسه» وواضح انه من اجل هذه المصالحة استخدمت المصطلحات استخداما خاصا يوصل الى هذه النتيجة ..

اما مقالات كاتب هذه السطور فانها تفسر هيغل على انه قام بكل الذي قامت به الماركسية الحقة ، ماركسية ماركس الشاب لا ماركسية ماركس المتصل بانفلز ، وأنه حصر رسالته في كيف يتحول الانسان العادي الى ثوري قبل الانخراط في الفعل والعمل وقبل محاولة تغيير الواقع ، ومن ثم فان الجدل الهيغلي جدل ثوري جوهره الحرية لان الواقع جدلي والفكر جدلي غير ان جدل الفكر ليس انعكاسا آليا الجدل الواقع والا حدثت خيانة للجدل الهيغلي ، وهذا ما يتيح الحرية ، فجدل هيغل هو جدل الحرية ، والحرية عند هيغل هي الحرية المتفقة مع الحق ، والحق هو الكل ، لا حق فرد او طبقة ، ومن ثم لن تتحقق الحرية عند هيغل الا اذا قضي على الطبقات وتلاشت الدولة ولهذا فان الانسان لا يملك الا ان يتساءل هل كان هيغل ماركسيا قبل الماركسية ؟ وألم يشوه انفلز صورة هيغل بسبب عدم الاطلاع على مؤلفات الشباب لهيغل وبسبب اضطراب رؤيته عندما رأى هيغل يوحد بين مقولتي الهوية والاختلاف وبسبب عدم التفرغ لدراسة هيغل بشكل منهجي وبسبب عدم تناول هيغل في تطوره وبسبب عدم النظر الى ان هيغل كان يعبر احيانا بالرمز في ظل البروسية ؟ وتنتهي دراسات صاحب هذه الكلمات بقوله : «واذا كان هيغل قد تعرض للنقد فعلينا مع هذا ان نردد قولة انفلز نفسه الذي كان احد الذين قالوا لهيغل النقد : (علينا الا ننسى : لقد تحللت المدرسة الهيغلية لكن الفلسفة الهيغلية لم يجر قهرها بالنقد) » .

القاهرة — **مجاهد عبد المنعم مجاهد**

الخوارج

لا أنتما .. لا شجر الخابور ..
لا احد
يعرف من اين يجيء الحزن في الصحراء
وكيف يرتمي الضحى ..
عبـاءة حمراء
في وجه كربـلاء ..
لا أنتما .. لا الدم في الكوفة تعرفان ..
مرارة الفرات في شفـاه عاشقيه
وحزن وارديـه ...
وراسي الطافي على رغوته الحمراء
وحزن البكـاء ...
لا انتمـا .. لا الحزن في الصفصاف
لا احد..

***

رأيت مثلمـا يرى النائم تحت الشمس
سيفا يحز منكبـي ..
وانني اغوص في الرمـال
وكانت النبـال ..
تنوشني ، صرخت من يحفر هذا الرمس
ناديت من يدفنني ..
الحسين ام معاويه ؟
فلم اجد اماميـا ..
الا السماء ترتدي الوانها البيضاء
وكانت الهوادج السمراء ..
تمر بي .. تكتب اسمي ..
في المناديل وفوق غرة الجياد
وعندما افقت ..

رايت ما رأيـت
صرخت في وجهيكما ..
لا تسملا عيـون من يراكمـا
سيان طعم الموت في الواحة والصحراء
لم تبصراني ..
عندما اتيتمـا
لن تجداني .. كنت في سريرة الفرات
نخلة حب .. والفرات المر ..
اغنيـات ..

***

بايعت نخلة عليهـا شاعر وقبره
في شاطىء الشـوق ..
تنام في رؤى الفرات
وفي الضحى كان الحمام الزاجل الحزين
يكتب فوق السعف الحنين ..
وكنت فـي الهديل ..
كنت السر ...
كنت الشجره

***

لا أنتما .. لا الدم في الكوفه ..
لا أحـد
يعرف كيف تنتهي ارجوزة الزمـان
النهـر والشاعر ..
يعرفان ...

الموصل (العراق) **ارشد توفيق**

مَنْ هُمُ الهكسُوس ...

هؤلاء الذين نصورهم غزاة في شعرنا ؟!

بقلم عبد الرحمن عمار

من هم الهكسوس ..؟ سؤال تفرضه علينا آراء بعض المثقفين ، ومنهم الشعراء بخاصة ، والذين يصورون هذه القبائل التي سكنت وادي النيل على انها قبائل اجنبية غازية عاثت في الارض فسادا وظلما طيلة وجودها هناك ، وان الشعب الذي يعيش حاليا في مصر ما هو الا من سلالة الاقوام التي كانت تسكن الوادي قبل دخول الساميين اليها اولا ، والهكسوس ، الذين هم بطبيعة الحال ينحدرون من الاصل السامي ، ثانيا هكذا يكون تصويرهم للامور ، فما اعتمه من تصوير !..

وعندما احاول الاجابة على هذا السؤال ، لا ادعي انني سوف آتي بجديد عن منشأ هؤلاء القوم واصلهم ، ولكنني سأعرض ملخصا بسيطا من خلال ما نقله المؤرخون وعلماء التاريخ والذين لا يهدفون من خلال دراساتهم الا اظهار الحقيقة التاريخية الكاملة عن اصل الهكسوس وجنسيتهم ، حتى اتوصل الى هدفي الذي من اجله سطرت هذه الكلمات .

يكاد يجمع معظم المؤرخين على ان منشأ الساميين في شبه الجزيرة العربية ، في البلاد المحصورة بين وادي النيل ووادي الرافدين ، ومنها بدات تتسرب تلك الاقوام عبر الازمنة المتلاحقة نحو ذينك الواديين المذكورين . وكانت هجراتهم على موجات متعددة تعود اسبابها لعوامل هامة منها : ان القبائل البدوية كانت عندما يحل الجفاف والقحط والمجاعة تندفع للهجرة طلبا للماء والمرعى ، وكثيرا ما نشاهد في زمننا الحالي مثل تلك الهجرات وخاصة في بلادنا العربية حيث ما تزال القبائل الرحل ، ومنها القبائل المتحضرة والتي كانت تشكل في جنوب الجزيرة العربية دولا منظمة تمتهن الزراعة والصناعة والتجارة وتتمتع بالاستقرار والهدوء ، فكثيرا ما تدفعها الحروب والاضطهاد وضعف الدول وانهيار السدود وخراب المدن الى الهجرة نحو بلاد اكثر استقرارا وامنا .

وكنتيجة طبيعية فان اية اقوام مهاجرة هربا من الجفاف والقحط ، كان موئلها الاول هو الماء ، فالماء وخاصة عند الشعوب القديمة كان وسيظل اصل الحياة ، لهذا كانت الافوام والقبائل تتوجه دائما اما نحو الشمال حيث الهلال الخصيب والعاصي والفرات ، واما نحو الغرب حيث وادي النيل والنهر الذي يجري فيه من جنوب بلاد النوبة حتى البحر المتوسط .

وكان هناك شكلان من الهجرة : الشكل السلمي حيث تهاجر القبائل باعداد قليلة طالبة الحياة والخصب تحت ظل اصحاب الارض الاصليين ، ومع مرور الزمن وتعدد الهجرات يصبحون قوة مميزة تؤثر في تلك الشعوب من الناحية المسلكية والحضارية ، وكثيرا ما تغتنم تلك القوة فرص ضعف الدول وتفسخها ، وتنقض عليها لتقيم على انقاضها دولا وحضارات هي مزيج من حضارات المهاجرين والدول المقهورة ، والشكل الثاني هو شكل الهجرات الغازية المفاجئة فالقبائل التي تهاجر باعداد وعدد كثيرة لا تثبت اقدامها في البلاد المنشودة الا بالغزو والقتال .

ولنعد بعد هذه المقدمة لنوضح منشأ الهكسوس واصلهم .

من المعروف تاريخيا ان العرب ينقسمون الى ثلاث طبقات ١ ـ العرب البائدة ٢ ـ العرب العاربة ـ ٣ ـ العرب المستعربة . ولا يهمنا هنا من هذه الطبقات الثلاث الا الاولى نظرا لان الهكسوس ينتسبون الى هذه الطبقة .

يفيدنا المؤرخون ان العرب البائدة تنحدر منها قبائل عاد وثمود والعمالقة وطسم ... وانها تنقسم الى قسمين : العمالقة وهم من نسل لاوز بن سام ، والقبائل الاخرى من نسل ارم بن سام ، ويقول جرجي زيدان في كتابه (العرب قبل الاسلام) « يريد المؤرخون بالعمالقة قدماء العرب وخصوصا اهل شمالي الحجاز مما يلي جزيرة سينا الذين فتحوا مصر باسم الشاسو (البدو او الرعاة) ويسميهم اليونان « هكسوس » . وكلمة هكسوس مؤلفة بالاصل الهيروغليفي من لفظين « هيك » وتعني ملك او امير و« شاسو » او « سوس » بادية او بدو ، ويكون معنى كلمة هكسوس : ملوك البدو او امراء البدو ، وهذه الصفة لا تطلق في ذلك الزمن الا على العرب « ويستند المؤرخون الذين يقولون بان اصل الهكسوس من العرب الساميين الى الى العدد الكبير من الكلمات السامية العربية التي توجد في الكتابات المصرية القديمة والى الرسوم التي اكتشفت في مقابر « بني حسن » .. وهي تعطينا فكرة عن الهجرات المتكررة التي قام بها الساميون الى مصر » (١)

للاسباب التي ذكرناها سابقا فقد هاجر العماليق (العرب) من الجزيرة العربية وتوجهت قبائل منهم نحو الشمال ، الى وادي الرافدين وعلى موجات متعددة ، وتوجهت قبائل اخرى نحو وادي النيل واقاموا هناك دولا وحضارات . ففي وادي الرافدين تمكن سرجون الاول حوالي (٢٤٠٠) ق.م من التغلب على السومريين سكان البلاد الاصليين واقام دولته ، ثم توسع بفتوحاته حتى وصل الى البحر المتوسط غربا والاناضول شمالا ، وتعد هذه الدولة اللبنة الاولى في

بناء تكوين الامة العربية وتثبيت اقدامها في تلك البلاد ..

ومن اعظم الدول العربية التي اقيمت في وادي الرافدين ، دولة حمورابي البابلية المشرع العظيم ، وقد توسع بالفتوحات كما توسع سلفه سرجون الاول ، وكانت الحضارة في عهده تعد من اعظم الحضارات في التاريخ القديم ، حتى في عصرنا الحالي لم تتوصل بعد اية دولة متحضرة في بعض النواحي كما توصل قديما اليها حمورابي وشريعته المشهورة تدل على ذلك . ويكفي ان نشير الى ان اول مدرسة في التاريخ بناها حمورابي لتعليم الاطفال وانه اعطى من جهة اخرى المرأة حريتها واستقلالها التامين ،حتى ان الكثيرات منهن كن موظفات في دواوين الدولة ومصالحها .

ودولة حمورابي هي اللبنة الثانية .....

اما في وادي النيل فقد ابتدأت الحضارة العربية تتوضح بتسرب الهكسوس اليه ، ففي باديء الامر كان العماليق يعيشون في ارض مديان شرق جزيرة سيناء وكان بينهم وبين العبرانيين عداء وحروب وهذا ما بينه كتاب التوراة حيث تردد اسم العماليق كثيرا . وبعد ذلك تقدم عمالقة الهكسوس بشكل هجرات متوالية في سيناء ومنها الى الصحراء الشرقية الواقعة بين وادي النيل والبحر الاحمر فظلوا مدة طويلة يتنقلون في تلك المناطق ، وكثيرا ما كان هذا الامتداد دون تصادم بين القبائل المهاجرة وسكان تلك المناطق طالما يظل هذا الامتداد سلميا حيث ان المصريين القدماء ما كانوا يعارضون مثل هذه الهجرات ، وتعاظمت قوة الهكسوس بتوالي الهجرات وامتدوا نحو حدود وادي النيل وتغلغل الكثير منهم بين شعوبه ، وكان للمتغلغلين فيما بعد دور فعال في انتقال الحكم من ايدي المصريين الى ايدي الهكسوس .

وعندما ضعفت دولة وادي النيل وتجزأت في عصر الاسرة الثالثة عشرة ، وثب المهاجرون واستولوا على الحكم بعد ان عظمت قوتهم كما ذكرنا ، وقد استخدموا في حروبهم المركبات والخيل واستعملوا السيوف والخناجر والنبال ، تلك الاسلحة وادوات النقل التي ما كان للمصريين معرفة بها من قبل ، وظلوا يحكمون البلاد قرابة مائة عام ، وقد اقاموا فيها حضارات راقية تشبه الحضارات التي اقيمت في عهد سرجون الاول وحمورابي في وادي الرافدين وقد « اشتهر من ملوك الهكسوس « حيان » او « خيان » ، وقد عثر المنقبون على بعض القطع الاثرية في عهده ، وهي تدل على امتداد حكمه الى سورية وبلاد الرافدين وحتى بحر ايجه كما انه امتد الى جنوب مصر حيث وجد اسمه على صخره جنوب طيبة .

وهذه القطع الاثرية تدل على توسع نفوذ هذا الملك الى تلك المناطق » (٢) نستنتج من هذا القول ان دولة عربية كبرى اقامها حيان الهكسوسي وهذه الدولة تعد اعظم من سابقتيها ، دولة سرجون الاول ودولة حمورابي اللتين شملتا وادي الرافدين وسوريا فقط بينما نرى ان دولة حيان قد شملت بالاضافة الى المنطقتين المذكورتين، مصر ايضا وربما الجزيرة العربية كذلك . اذن « فهي حضارة عربية منذ نيف واربعة الاف سنة تشبه نهضة العرب في صدر الاسلام، وللامم ادوار تثب فيها وتقلب . فاغتنم العمالقة ضعف دولة النيل ودولة الفرات ، كما اغتنم المسلمون ضعف الروم والفرس بعد ذلك بثلاثين قرنا (٣) » . وهذه هي اللبنة الثالثة ..

نلاحظ مما سبق ان الهكسوس عندما حكموا مصر ما جاؤوها غزاة دفعة واحدة كالسيل يهدر مرة ليصمت الى الابد ، وانما جاؤوها على دفعات متتالية كالنهر الذي يحفر مجراه بهدوء ودراية ، انها عملية استيطان وتطعيم طبيعيين بلغت من الزمن مئات السنين وهذا ما تفسره لنا هجرتهم السلمية والغازية معا ، حيث ان الشكلين يجب ان يحدثا حتى يتم الاستيطان كما بيناه لان الهجرات السلمية بمفردها لا تلبث جماعاتها وبعد فترة من الزمن من ان تذوب في الشعوب الاصلية ، وكذلك الهجرات الغازية الفجائية بمفردها ايضا فان التصادم الذي تحدثه هذه الغزوات يعكس النفور وعدم الاندماج والتقارب بين الشعبين ، وقد تتخذ تلك الهجرات شكل الاحتلال والاستعمار وهذا الشكل لن يستمر مهما طال لانه سيرتد اخيرا امام نهوض الشعوب المغلوبة .

ولكن البعض مع الاسف قد ظن ان الاستيطان الهكسوسي لمصر يشبه الاستيطان اليهودي لفلسطين في الوقت الحاضر حيث ان الصهاينة بدأوا بالهجرة السلمية الى فلسطين منذ بداية القرن العشرين ولما قويت شوكتهم وثبوا واحتلوا البلاد ، تماما كما فعل الهكسوس ، ولكن النظرة المنطقية للامور تؤكد خطأ هذا الظن، نظرا للفارق الكبير بين الاستيطان القديم والاستيطان الجديد. ويتجلى هذا الفارق بالامور التالية :

١ — كانت تتم الهجرات قديما بدافع حب البقاء من قسوة الطبيعة وبدافع الجوع الذي يسببه الجفاف والقحط ، بينما نرى ان الهجرات الحالية تتم بدافع حب السيطرة والجشع واستغلال الثروات الطبيعية والتمركز في المواقع الستراتيجية ، وكثيرا ما ترافق هذه الهجرات الحالية قوة الجيوش لحمايتها ، وهذا ما حدث لهجرات اليهود الى فلسطين حيث تمت تحت حماية الجيش البريطاني خلال احتلاله لفلسطين .

٢ — توضحت معالم الشعوب في العصر الحالي وترسخت جذورها في الارض التي تعيش عليها واصبح لكل شعب لغته الخاصة وتراثه الذي يستمد منه وجوده وبقاءه فضلا على ان الشرائع والقوانين الدولية قامت لحماية الدول والشعوب وخاصة المستضعفة منها، وان كانت تلك القوانين والشرائع تتم ضمن حدود ضيقة ، وهذا ما ينطبق على الشعب الفلسطيني على اعتباره جزءا من الامة العربية ذات التراث والحضارة والتاريخ الطويل ، على عكس الشعوب القديمة حيث لا شرائع ولا قوانين ولا « جوازات سفر » تمدد انتقال الاشخاص انها كانت قبائل وجماعات تفرض عليها ظروفها الحياتية التنقل والرحيل من مكان الى آخر ، فاينما وجد الماء القت مضاربها حوله، وعندما يظهر الشح والنضوب تهاجر منه وكذلك اللغة ، لم يكن لها في ذلك الزمن هويتها الثابتة ، انها كانت في طور التكوين، طور الاخذ والعطاء والتعديل ، لهذا وذاك كانت عملية الاندماج والتجاذب بين القبائل عملية طبيعية ، وهذا ما ينطبق على قبائل الهكسوس عندما حكموا مصر .

٣ — استمرت هجرات الهكسوس الى وادي النيل ، وقبل استيلائهم على الحكم ، قرونا متعددة وما كان هدف تلك الهجرات الاستيلاء والحكم عندما شدت الرحال وهاجرت غربا وانما كان هدفها معروفا، الماء والمرعى . بينما تمت هجرات اليهود بفترة قصيرة من الزمن لا تتعدى الخمسين عاما ، استولوا بعدها على فلسطين ، وكان هدفهم الاول ، وقبل ان يبدأوا بالهجرة هو الاستيلاء والسيطرة مما جعل الشعور بالنفور وعدم الاندماج طبيعيا بين الشعبين .

٤ — يرجع ان شعب الهكسوس الذي عاش في مصر يفوق الشعب الاصلي ، وهذا ما بينه المؤرخ الاسكندري المتوفي في اواسط القرن الثالث قبل الميلاد عندما ذكر ان سلاطيس وهو اول ملك من الهكسوس حكم في وادي النيل بنى مدينة اوراس وحصنها بالابراج والقلاع والاسوار واكثر من حاميتها حتى بلغ عددها (٢٤٠٠٠) مقاتل (٤) . وهذا ما يعزز القول : بان نهاية حكم الهكسوس في مصر ما هي الا نهاية احدى الاسر المتعددة التي حكمت مصر عبر التاريخ القديم . بينما نرى ان اليهود الذين يعيشون حاليا في فلسطين لا يتعدون المليونين من البشر داخل مائة مليون انسان هم سكان الارض العربية وهذا الفارق الكبير يؤكد على ان العنصر اليهودي الذي يعيش اليوم في فلسطين هو عنصر شاذ ، حتى ولو كان عددهم يفوق عددهم الحالي بكثير فانهم سيظلون عنصرا شاذا ومحتلين نظرا للمقومات التي تتسم بها القومية العربية .

هذه هي هوية الهكسوس ارجو ان تكون قد توضحت لمن كان

ينظر اليها بمنظار معتم وقد اظهرت الفارق الكبير بين الغزو اليهودي لفلسطين العربية وبين ما اسموه بالغزو الهكسوسي لمصر . وقد بقي ان اوضح الاسباب والظواهر التي دفعت البعض لان يظن مخطئا ان لا فارق بين الغزوين ، وهذه الاسباب والظواهر عديدة نجملها بما يأتي :

ان الهكسوس عندما حكموا مصر اقاموا هناك حضارة ورفيا ، كما ذكرت ، ولكن هذه الحضارة طمسها كره المصريين القدماء الشديد لمن اسموهم بالغزاة وازالوا من ارض مصر كل اثر خلفه الهكسوس بعد خروجهم منها ، كالنقوش والتماثيل والمعابد الدينية والتي كانت تدل على حضارتهم واصلهم كما فعل من بعدهم التتار عندما حاولوا تهديم التراث العربي . وعلى الرغم من حرص المصريين الشديد على اخفاء معالم حضارة الهكسوس فقد بقي القليل منها ، واكتشف اخيراً بعض الاثار التي تدل على اصلهم وعلى ملامح من حضارتهم . فقبل اكتشاف تلك الاثار لم يصلنا من تاريخهم سوى ما نقله المؤرخون المصريون القدماء حيث صوروهم غزاة قساة قلوب وهذا لا يظهر لنا الحقيقة الموضوعية اذا اعتمدنا على طرف واحد في تدوين التاريخ وخاصة اذا كان هذا الطرف يحمل في قلبه الكره والضغينة على الطرف الآخر ، ومع الاسف فقد جارى بعض المؤرخين في عصرنا ممن يحملون في نفوسهم بذور الاقليمية ، ما نقله المؤرخون القدماء دون تمحيص ولا دراية . وقد غذى بعض المؤرخين الغربيين ، لغايات في نفوسهم ، هذه النزعة لكي يتكرس الانفصال والتجزئة بين شعب الامة العربية الواحد ، وما علموا ان الحقيقة اكبر من كل شيء وان بذور التجزئة لا تنبت الا في ذوات النفوس الضعيفة وان التحلزن الاقليمي لا يتكون الا في ثقوب ضيقة.

وبكل اسف فقد انساق بعض الشعراء وانجرفوا مع تيار تلك النزعة الاقليمية ربما بقصد او بدون قصد تحت تأثير تلك الافكار الخاطئة . وعلى كل حال ، فالمنجرفون مع ذلك التيار هم مخطئون على كلا الوجهين .

ان الشاعر هو الطليعة الواعية الباحث دائما عن الحقيقة المطلقة الساعي الى توضيح معالمها . انه يستخدم اشياءه ووسائله الدقيقة ذات النفس الطويل والمدلول البعيد لكي يتوصل الى هدفه .. الى غايته ، فالشعر هو الاداة الثاقبة في الكشف عن الباطن .. عن الجذور .. عن المجهول من خلال ثنايا الموجودات التي يعايشها الشاعر او يحس بها ومن خلال الرمز الذي يتكشف في الاسطورة والحادثة التاريخية .

لذا وعلى اعتبار الشعر اداة كشف وايضاح ، فان من لا يحسن استخدام الحادثة التاريخية كرمز او يخطيء باستخدامها موضوعيا ، فانه يتوه في صحراء المجهول ويظل يدور في دوامة ضبابية باحثا عن ذاته الضائعة بدلا من ان يبحث عن الحقيقة من خلال تلك الذات ضمن خط واضح ومحدد . وبهذا تتنافر الاشياء وتنهدم قوالبها التي تشكل بنية القصيدة ثم تنتكس نحو الاسفل .. نحو الضياع، بدلا من صعودها الى غايتها هرميا نحو الاعلى .

صحيح ان الشاعر حر باستخدام الصور الشعرية التي تجنح نحو اللاواقع ، ولكن بقصد تغذية القصيدة بذلك التوهج النفسي للحالة الشعورية والحسية الكامنة في اعماق الشاعر وهذا التوهج ينعكس بدوره ليؤثر في نفوس الاخرين .(٥) ولكنه -الشاعر- ليس حرا باستخدام الاشياء الواضحة المحددة كالحادثة التاريخية ، كما يستخدم الصورة الشعرية من حيث التحوير والجنوح ، فليس من المقبول منطقيا ان نصور - نحن العرب - الهكسوس والتتار مثلا على انهم غزاة محتلون من ذات الصنف الواحد اذا ما علمنا ان الهكسوس هم من اصل عربي حكموا مصر ونقلوا اليها حضارتهم ورقيهم ورفدوا تلك الارض بالعرق العربي ، وأن القول على عكس الهكسوس هم من اصل بعيد كل البعد عن الاصل العربي ، جاؤوا من الشرق واجتاحوا الارض العربية مهدمين حضارتها وناقلين اليها الفوضى والخراب . وليس من المقبول ايضا استخدام الغزو الهكسوسي في الماضي رمزا للغزو الصهيوني في الحاضر ، نظرا لان تفسير الرمز في هذه الحالة يتجه نحو خط معاكس للخط الذي نهدف من خلاله الوصول الى النهاية المطلوبة ويضعنا بالتالي غزاة محتلين جنبا الى جنب مع الغزاة الحقيقيين .

مما تقدم ، فان معالجة الواقع عن طريق الاسطورة او الحادثة التاريخية شعريا تتطلب معرفة الاشياء المقصودة بجزئياتها الكلية مرورا بالدقة والذكاء والرؤيا الشاملة حتى تعطي القصيدة المدلول المطلوب وحتى يتوصل الشاعر ويوصلنا معه الى ما يهدف ، دون ان يقع في المتناقضات او يهدم المرتكز الواقعي الذي تقف عليه الحادثة التاريخية.

ان موروثاتنا التاريخية عزيزة علينا لاننا جزء من هذه الموروثات وامتداد لها ، فيجب ان لا نخطيء باستخدامها اذا كنا نود الصعود نحو قمة الحضارة .

دمشق — **عبد الرحمن عمار**

١ - انظر معالم تاريخ الشرق القديم لعبد العزيز عثمان صفحة ١١١
٢ - المصدر السابق صفحة ١١٥
٣ - انظر جرجي زيدان في كتابه (العرب قبل الاسلام) صفحة ٧٠
٤ - المصدر السابق . صفحة ٧١
٥ - من هنا تكمن الخطورة اذا ما تناولت القصيدة حقائق مغلوطة ، نظرا للتأثير الكبير الذي تحدثه في نفس القارىء . وهذا من الاسباب التي دفعتني لكتابة هذا البحث .

شطحات البسطامي (١)

(رؤية لعام ١٩٧١)

على هضبات ماضينا وقفت اسائل الآحزان
انظم رغبة الحاضر
أعري وجه ذاك القابع الملعون في عينيّ .. أنفيه
أخليه ..
طريدا .. راكضا .. عثرا على الطرقات والسلم
فقد كنت له المرآة
صار لي أنا المرآة

***

تجنحت ..
وطـرت ..
وكنت ذات الله .. بين البيت والقدس
لأرعى يا عباد الله .. صوت الله
بين السيف والبأس
وماذا كان ..؟
ماذا كان ..؟
ضج الحقد في رأسي
لأنا قد مررنا في مقابرهم .. وصافحناك للعفو
طلبنا منك ان تعفو
وقلنا عنهم الأشرار معذورون (٢)
وقلنا لا تعذبهم .. وكفّ
عظام جرجرتها في خطاياها .. قضاياها
فجز عنهم

***

اله العرش يا نفسي ويا ذاتي
أعنّي ..
مد لي يمناك
لأني قلت عن ابنائنا البسطاء مغرورون
فحسبي آه من نفسي
ولكني سأرميهم .. حجارة حقدي السجيل
وشالتني جناحايَ .. آبابيلا
سأصليهم ، وأجعل وهجهم كالليل

وارسم في وجوهمو حكايا الويل
واقذفهم .. انا الطوفان
ماذا بعد هذا القحط
وماذا بعد
غير السيل ؟

***

سأكتب بالدماء قصيدة المنفى
أقيء القيح
اشرب بعدها الأنخاب في قربه
وأشطح ، ثم أسفحها
كتلّ الدهن منسوبا على الوادي
وأزرع في الطريق تجاوز الخيبه
وأحفر بالرماح السمر ارضي
ثم ازرعها
وأكتب رائع الاشعار بالحنطه
«فخيرا ان تراني مرة
وترى الهك الف مره»

***

انا الزراع ، لن تحصد
اذا نضجت مزارعنا قطافا يانع الثمر
سألقاك ..
وحقدي من لظى سقر
ولن ابقى أنا المكور
والأسرار في صدري

***

سأتبعهم ..
حجارة حقدي السجيل
سأتبعهم .. وانفيهم
رمال الوهج في سيناء تعرفهم
رجال التيه في ارضي مقابرهم
سأتبعهم ..
سأتبعهم ..
سأتبعهم (٣) ..

ابراهيم الجرادي

الرقه ـ تل ابيض

---

(١) ابو يزيد البسطامي توفي سنة ٢٦١ هـ ـ ٨٧٥ م صوفي، من اهل الشطحات .. اكتملت على يديه .. والحلاج والشبلي ورابعة العدويه .. فلسفة الشطح الصوفية .

(٢) كان ابن سالم يقول ان ابا يزيد البسطامي اجتاز بمقبرة اليهود فقال معذورون ومر بمقبرة المسلمين فقال مغرورون .

(٣) في القصيدة تضمينات متفرقة من اقوال البسطامي والشبلي لا نجد من الضروري الاشارة اليها .



تراءت له القلعة الصغيرة من بعيد مزروعة في تراب التلة الاحمر. كان لا يتبين الا هيكلها الاعلى ، وكانت رائحة الارض البكر تنتشر في انفه والصخور البنية تتشبث بقوة بأرض التلة . العرق يتصبب بغزارة منه والقميص الابيض يلتصق بجسده اللزج . رائحة العرق تنبعث من بين ابطيه وقرص الشمس المتوهج يلتصق في السماء اللامتناهية . كان يغرز حذائيه الصلبين في التراب في كل خطوة يخطوها بحذر على سفح التلة . لا اثر للخضرة هنا ، لكن في الافق يمتد بساط اخضر. كان يحس بأن الارض تنبض تحت قدميه .

ان باستطاعته الان ان يميز مدخل القلعة الضيـــق والمجوف . توقف فجأة . احس بنبضات قلبه تدق بسرعة كمطرقة تدق لوح صفيح. تفصد جبينه بعرق غزير . وتحسس في وسط طوق الجلد الذي منطق به نصل السكين الحاد .

الان باستطاعته وهو واقف هنا خلف هذه الصخـرة العالية ان يرى كل شيء . وجه ناظريه نحو باب القلعة . لا شيء يتحرك خارجها حتى الان . وحوله لا شيء ينم عن حركة او نأمة . ارتاحت نفســـه قليلا وخفت نبضات صدره على حين كانت عيناه معلقتين على مدخـل القلعـة .

هل ترك آل (ن) احدا يحرس الجثث ؟ وماذا تنفع هذه الجثث؟ يكفي انهم ازهقوا الشعلة التي فيها !

لكن امك العجوز الحت عليك ! الحاحها غريب حتى في ساعـة المحنة : يجب ان تحصل على جثته ولو تعرضت للتهلكة . ولو اصبحتا جثتين هامدتين .

بكاؤها بالرغم من الحافها وعنادها السلبي ، ماذا فعلوا بالجثة؟ ربما شوهوا ملامحها وسمموها او مزقوها اربا . او ربما قطعوا اوصال ذلك الجسد الآدمي . او ربما لن تميزها عن بقية الجثث الملقاة .

يجب ان تظل متأهبا لكل طارىء فلم تمض الا ليلة واحدة علـى الحادث . والحادث ليس نزوة عابرة .

كان بود امك ان تشتمك وتلعنك . لقد بدوت لها هيكلا آدميـا فارغا من اي محتوى . لو كنت بنتا لكان ذلك اشرف . ألم تحس بذات نفسك انك ابله وغير جدير بالحياة الحرة ؟

لقد كنت متوهما حين حاولت تبرير فعلك بأنه في سبيل البقية الباقية من امك كي لا تصاب بمصيبتين اثنتين . لقد كان فعلك فعل خوف ونذالة . لقد تركت اخاك مع بقية الرجال بعدما تملك منـــك الجبن والخوف من السقوط بالرغم من قولك بأنك رجل كامل الرجولة. انك رجل فقط امام (س) . البهائم والحيوانات تمتاز بالرجولة علـى هذا المنوال . كل واحد يستطيع ان يضع عضوه بين فخذين لكنه قلما يثبت رجولته الحقيقية في المواقف الصعبة . تلك رجولة مزيفـــة أطلق عليها جزافا هذا الاسم وهذه رجولة حقة . لقد تغلبت عليـــك غريزة البقاء واضلتك عن واجبك ، عن قيمتك الانسانية . غريزة البقاء فيك كالغريزة الجنسية تثار في اي موقف .

في اللحظة الاخيرة كان عليك ان تصمد مثل بقية الرجال . لكن ما ان استفحلت الامور وتدهور الموقف حتى هربت كجرذ تحت جنـح الظلام طالبا الماء والادام من اية قمامة . لكن الحقيقة ان الخوف كان عندك اقوى من طلب الفداء .

كان بقية الرجال المزارعين العشرين يقاتلون بأيمان اما انت فكنت تقاتل طلبا للنجاة . سيقول الناس انك جزوع ونذل مثل ابيك . الا تدري ان اخاك كما قال يحاول ان يرد كرامته وكرامة من معه وان كان ذلك على حساب حياته وحياتهم . لقد قلت لاعدائه آل (ن) الذيـــن يملكون قطاعات كبيرة من الاراضي ان اخاك (م) مجنون ومعتوه . نعـم هذه الجثة التي تريد ان تحصل عليها او بالاحرى التي تريد ان تحصل عليها امك العجوز كانت في يوم ما لرجل مجنون . لا يفهم . ولا يدري ماذا يفعل . لقد قلت عنه ايضا في مرة اخرى انه مغرور : نعم انـــه مغرور . انا اكبر منه سنا وادرى منه بالامور وجواهرها . انه يريـد ان يسوّد وجهنا معكم . لعنة الله عليه . انه منذ ان شب وهـــو يثير بيننا وبينكم مشاكل لا حصر لها . انه يتمرد ويحاول ان يثيـــر الفلاحين معه . لكم قلت له ان يركن للسكينة لكنه ذو خسة وضعـة نفس .

وعندما هددوا بقتله اذا ما استمر في اثارة المتاعب بينهم وبين الفلاحين لم يكن جوابك يختلف عن سابقيه بالرغم مما يحمله هـذا التهديد لاخيك من هدر لكرامتك وشخصك .

ها هو الان ملقى هناك جثة هامدة لا حراك فيها ولا حياة . وها انت ما زلت متمتعا بنشاطك وقوتك وقدرتك الجنسية في مواجهـة (س) وفي مضاجعتها ليلة كاملة دون ملل . لماذا يعيش الانسان ؟ أليس ليحقق رغباته المكتومة ؟

اخوك (م) لم يعرف من اين تؤكل الكتف . كان يزج بنفسه فـي قضايا لا تهمه .

لماذا ؟ ردا للكرامة ! واية كرامة في ان نواجه طابورا من اغنياء آل (ن) ورجالهم المسلحين ونلقى مصرعنا في ليلة مدلهمة ونختنق فـي جحر كالفئران دون طعام او ماء طيلة اربعة ايام كاملة . انه التهور !

ان نتحول في ساعات من شباب يضجون بالحياة وتجري فـي عروقهم دم الرجولة الى جثث هامدة نتنة . لكم تصـورت قامة (م) العامرة بالشباب والحياة جثة كجذع شجرة هرمة وكبيرة تسد بـاب القلعة الصغير .

لقد قلت للعجوز بأنه لا داعي لان اخاطر لآتي بالجثة : ما نفع جثته يا امي بعد ان لقي مصرعه ؟

ـ اريدها ولو كانت اربا . اريد ان اراها .. اراها .. اراها.. اتسمع ؟

دائما هذه العجوز ملحاحة ، ملحفة وعنيدة . انها شبيهته . لقد قلت له مرارا بأنك عنيد مثل امك ، متمرد ، لا تفهم كيف تعيش .
لقد ظل عنيدا حتى في احلك المواقف واصعبها .

كان استون بندقيته يطل من خلال فجوة في جدران القلعة كبقية البنادق العشرين ليلا ونهارا . وكان سريع الحركة . يقفز كالقرد حين ترمينا بنادق آل (ن) لتهيئة الذخيرة للرجال : عليكم ان تصوبوا جيدا نحو اهدافكم من رجال آل (ن) اولئك الذين يغتذون من اجسادكم وعرقكم .

ويقرقع السلاح من الجانبين لاربعة ايام كاملة . وبعدها انجلت الوقيعة عن احدى وعشرين جثة قتلها الظمأ قبل ان يقتلها الرصاص.
لكم رجوت (م) في الليلة الاولى في ان لا يتمرد او يقاتل حفاظا على ماء وجهه . لكنه لم يقبل النصيحة . نصيحة اخيه الاكبر . واجلى امه الى قرية اخرى وأجلى معها عشرين عائلة اخرى .

كان الرجال العشرون متحمسين مثله . كانوا اغرارا . ولقد استطاع ان يوغر صدورهم ويدفعهم لقتال آل (ن) مع ما لهؤلاء من حظوة عند الفلاحين دفاعا عن كرامة مزعومة .

لقد سمعت الكثيرين يقولون : لماذا يحاول ابن (ب) النذل ان يثير الاضطراب في القرى . فلا نريد احدا ان يقف بيننا وبين آل (ن) فنحن ادرى بمصلحتنا خاصة اذا كان ذلك المدافع عنا هو ابن (ب).
لقد نبشوا لابيه (ب) سجلات نذالته المعهودة والمعروفة من السرقة الى بقية الرذائل . لقد قال جمع منهم انهم لا يريدون ان يدافع عنهم ابن (ب) هذا لانه نذل . ومتى كان الانذال في يوم من الايام يردون كرامة لانسان والضعة والجبن والخسة من طينتهم وجبلتهم .

يا اخي (م) اني ادرى بخفايا الامور واني اخاف عليك اذا ما اصررت على عنادك ونهورك ان تلقى ما لا تحمد عقباه . فهؤلاء قوم من الاشراف ومن علية القوم وليس باستطاعتنا مجابهتهم . كما انه ليس من مصلحتنا بشيء .

لكنه كان دائم السكوت ودائم الفعل والتمرد . لم يعر حديثي اي اهتمام او انتباه بل نمادى سادرا في غيه . وجرني في تلك الليلة الى القلعة من طوفي ككلب صيد ، ووضع في كتفي بندقية ذات استون طويل . كان عنيدا مثل امه . لقد قالت لي (س) ان اخاك يريد ان يوقعك في ورطة كبيرة لن تخرجوا منها سالمين . وتحقق ما قالته .
لقد كانت (س) دائما جذابة ومغرية كما كانت ذكية .

هذه الورطة لم تنته بعد . حتى بعد موته . بعدما اصبح جثة كبيرة لا تتحرك .

الأم الملحاحة هناك والجثة الملقاة هنا في القلعة تحاولان ان نضعاني في ورطة جديدة .

كان عليه ان يتقدم ببطء وحذر شديد ليستطلع المكان فربما كان هناك داخل القلعة او حولها رجال من آل (ن) .

ماذا ينفع هذا الفعل او بالاحرى متى حاولت ان تقتل احدا حتى ولو كان يريد قتلك ؟ ان آثار قدميك خلف القلعة ما زالت مرسومة تدلل على شجاعتك في الركض . لكن ! اسهل علينا ان نركض من ان نتحول فجأة الى جثث لا حراك فيها فلا تشتهي او تتكلم .

كانت تلك الليلة عصيبة حال هذا اليوم . زادت حدة النيران على القلعة الصغيرة التي اوى اليها الرجال . وكان الرصاص ينهمر كرذاذ المطر . وكان رجال آل (ن) معروفين بمهارتهم في الرمايةوالقنص وكانوا شديدي الحيلة .

قرقع السلاح طيلة ساعات الليل الاسود وكان على الرجال داخل القلعة ان يصمدوا اطول فترة ممكنة متحملين الجوع والعطش الذي ينهش الاكباد . وتوقف الرمي قليلا وران الصمت ، لكن الرجال ظلوا متربصين وايديهم على الزناد . وجاء دوري في حماية باب القلعة. لكني احسست بأن التوقف عن اطلاق الرصاص من قبل رجال آل (ن) خدعة واحسست بالمقابل بالخوف وارتعدت فرائصي وخفق قلبي بعنف اقوى منذلك الخفقان الذي كان يلازمني اثناء تبادلالنيران بيننا وبين رجال آل (ن). وازدادت خفقات القلب لدرجة كبيرة حتى شعرت بجسمي ينتفض بكامله خاصة وان النيران ستنهمر بغزارة على باب القلعة اذا ما بدأ الرمي من جديد .

داخلني هذا الشعور وانا اضبط نفسي وقد تسللت الى خلف القلعة منبطحا على الارض واحسست كأن غيري كان يتسلل وكان يجازف طلبا للنجاة وهربا من الورطة . وما ان وصلت الى رأس الوادي حتى اندفعت الى المنحدر بسرعة غريبة وعجيبة .

كيف استطعت ان اتخلص من مراقبة الرجال في القلعة واتملص من رجال آل (ن) ؟ هذا لم ادركه ! كل ما كنت ادركه انني كنت اتحرك بغريزة حب البقاء والخوف من الموتولم افقه اذا كان لبقية الرجال في القلعة قلوب غير قلوب من دم واعصاب . لقد ظل الرجال المزارعون في جوف القلعة .

وفي الصباح تواترت الاخبار عن ذبح كل المزارعين في هذه القلعة ومعهم المتمرد الكبير (م) كما كان يحلو لي ان القبه .
هذه الجثة ! ماذا تريد العجوز ان تفعل بها ؟
أتريد ان تحفظها كمومياء تضعها عند باب المنزل ؟. كل ما نريد ان نقوله انها نريد الجثة لتراها ولو اصبحنا جثتين جامدتين بدلا من جثة واحدة ، كأنها ستعيد لها روحها وشبابها الذي ولى مع ذلك النذل .

حاول ان يرفع رأسه من خلف الصخرة العالية ، لكنه لمح فجأة رجلا مسلحا يقف على باب القلعة الصغير . فتطامن برأسه ثانية وزاد وجيب صدره وخفقان قلبه ، وتفصد العرق من جبهته السمراء والعريضة .

ورطة جديدة واعادة لتجربة دامية تخلص منها بصعوبة .
حاول ان يخفي جسده خلف الصخرة الصلدة والعالية كي لا يرى فيسهل اقتناصه . كانت كل حركة يقوم بها تصاحب في الجهة المقابلة حركة الموت .

هل عليك ان تلقى مصرعك لتسرق جثة ذلك الحيوان ؟ لقد مات ولفظ انفاسه !

وفجأة ارتطمت رصاصة بالارض بجانبه وانغرزت في التراب .
التصق وجهه بالارض وكانت انفاسه الحرى تختلط بعبق الارض والتراب . رائحة الارض طيبة ! هكذا كان له (م) . لو كان لك ان تشمها عن قرب لادركت رياها ولعرفت ان الموت في سبيلها سعادة لا تماثلها او تضاهيها سعادة في الدنيا . الارض طيبة !

تحرك ببطء وحذر . لا يهمه الان الا ان يحتمي من الرصاصبعدما انكشف امره وبان موضعه . الارض طيبة ووجيب صدره يدق بعنف.
مرت من امامه رصاصة اخرى . ارتفع الدم في رأسه بسرعة .
وقذف برصاصة ثانية قبل ان يتحرك فاخترقت صدره كسهم ناري . انبجس الدم القاني والحار بغزارة من بين ضلوعه . واحس بالحرارة والتمزق في احشائه .

تمسكت يداه في الارض بشدة وغرز اصابعه فيها بقوة .
تململ . لم يعد خائفا . بوده ان يرى الجثة .. الجثة .
بوده ان يقف لكنه لا يقوى على الوقوف .

خف التوتر في صدره وفي قلبه . وخف الوجيب . لم يعد صدره يضغط على الارض .. الارض الطيبة ... الارض دائما طيبة .

احمد محمود زين الدين



كافكا والموت ..

تقديم وترجمة لقصة كافكا «في مستعمرة العقاب»

بقلم الدكتور عبد الحميد ابراهيم

١ ـ التقديم

الموت * هو النغمة الرئيسية المسيطرة على هذه القصة ،و«آلة الموت » هي البطل الحقيقي فيها فالحديث عن اجزائها ودقائقها ووظائفها يملأ وجود القصة ويشيع فيها لونا من الكآبة ، والضابط يعتز بهذه الآلة التي تنفذ حكم الاعدام آليا ويتحدث عنها وعن ضحاياها حديث الولهان بل ان الموت يختلط عنده باللذة فلم يعد هو ذلك الشيء المنفر المرعب ، بل هو ذلك الشيء الجذاب الذي يضفي على وجه الضحية نورا ، يبدأ من العينين ثم يشع حولها ويسول للشخص بأن يلقي بنفسه تحت « جراف الآلة » ويجعل المتفرجين يسبحون في نشوة صوفية ويخفضون اعينهم امام هذا المنظر القدس . وحين احس الضابط انه مهدد فيها ـ وهو الذي ارتبط وجوده بوجودها ـ القى بنفسه تحتها فمزقته اشلاء وطوحته فوق المقبرة وقد اكتسى وجهه امارات الهدوء والرضا .

وهي نغمة تتردد بوجوه مختلفة في اعمال كافكا « فجوزيف ك » في رواية « القضية » يصبح ذات يوم فاذا بشرخ يصيبه فيحوله عن مجراه العادي ، لقد اصبح متهما ولكنه لا يعرف قضاته ولا تهمته ولا كيفية الدفاع عن نفسه ، ويعيش بدءا من تلك اللحظة في عالم كله رعب وعبث ، ويحاول ان يصل الى شيء فلا يقابل الا بالتضليل وبالقليل الذي لا يفيد . فالمحامي والكاهن والمصور يتناقشون معه حول قضيته ولكنها مناقشة تدور في حلقة مفرغة لا يدري اين طرفاها ، ويظل امر قضيته غامضا وامر قضاته مجهولا حتى ينفذ عليه الحكم ذات يوم شخصان يلبسان قلنسونين اسطوانيتين ولا يبدو انهما من البشر ، فيطعنانه في خلاء بمدية حادة . ومات ولم ينطق الا بكلمة « كالكلب » وكانما اراد ـ على حد تعبير كافكا ـ ان يعيش الخجل بعد موته . بل ان الموت يتسلل داخل ابطاله فينخر فيها ، فالقارىء لتحليلات جوزيف في « القضية » او تحليلات كارل في « امريكا » يجدها تحليلات يهدم بعضها بعضا واستنتاجات تبدو عقلية ولكن الجملة التالية تهدم وبسرعة سابقتها وبصورة تبدو كذلك منطقية فلا تستطيع الشخصية ان تصل الى قرار ، وهي تحليلات تكثر عن كافكا وتدل على تردد شخصياته وضياع عنصر المبادأة منها .

ويحس الانسان في قصة « في مستعمرة العقاب » انه قد القى به في عالم لا يحتمل ، عالم الرشوة والاختلاس والشك والسرقة والبيروقراطية والظلم والقسوة من ناحية ، عالم الوجوه المصفرة والذقون التي توحي بالمسكنة من الناحية الاخرى ، عالم الزعيم المتعالى الذي لا يرى ولكن يلقى بظله الثقيل على كل شيء ، عالم الاماكن الرطبة والقبور المحفورة والسقوف المنخفضة والجزر النائية والهواء الثقيل والسراذيب الطويلة ، عالم الدماء والسوائل الحمضية بافضجل الطرق، عالم كله تشوهات وقبح يتحلل فيه كل شيء الى مستواه البدائي فلا جمال ولا نظام ولا منطق ولا تحقيق لادنى المستويات الاجتماعية ، حتى الجنس يمارس بمستواه الاولي ، عالم يذكر بلوحة « مارك شاجال » عن عالم الحرب (عرضت بفندق سمير اميس سنة ١٩٦٩) الذي تصوره ممزقا ومفككا ومن خلال الاشياء المتناثرة عشوائيا ومن خلال خطر احمر فأن (كافكا في الفترة التي تقع بين الحربين) ، عالم تنفصل فيه الانا عن غيرها من الانوات ، عالم الصدفة المتخبطة التي تتحكم في مصير الشخصيات : فالجندي يحكم عليه بالموت دون ان يعرف نوع الحكم وفجاة وبلا سبب معقول عنده يجد نفسه حرا ويجد قاتله في مكانه ، تماما كما حدث « لابيانا » في قصة « الجدار » لسارتر فقد نال الحياة عن طريق كذبة حولتها الصدمة المحضة الى حقيقة لصالحه. والانسان في هذا العالم المختلط يحس انه فاقد الصلة بالمطلق وانه بعيد عن « عدالة الاله » التي لا تهتم بما يجري على الارض فان لها في عالمها المنفصل مقاييسها التي لا تقارن بمقاييس الارض . وكل ما على الانسان ان ينصاع لقدره ولا ينافس ويتمسك بالحكمة التي صارت مثلا سائر في قصة « سور الصين » وهي « لا يجب التفكير فيما هو ابعد من الحدود» ... ان تنفيذ الاوامر التي لا يعقل لها معنى هو مقياس نجاح الانسان كما حدث مع ابراهيم حين قبل التضحية بابنه دون ان يسال عن المغزى . وهي النصيحة نفسها التي يوجهها الكاهن في رواية « القضية للمتهم اذ يقول له « لا ينبغي أن يعتبر الانسان كل شيء حقا وصدقا ، ولكن ينبغي على الانسان ان يعتبر كل شيء ضروريا وحسب » (١)

(*) ولد فرانز كافكا في مدينة « براغ » سنة ١٨٨٣ ،وفي سنة ١٩٠٦ حصل على الدكتوراه في القانون وامضى عاما في التدريب بالمحاكم ، واشتغل سنة ١٩٠٨ في مؤسسة التامين على العمال ضد الحوادث وظل يترقى بها الى ان وصل سنة ١٩٢٢ الى منصب سكرتير اول المؤسسة حيث اضطر بسبب المرض الى الاستقالة، ولم يكن هذا المرض سوى السل الذي ظل يشتد حتى فتك به فمات سنة ١٩٢٤، بدأ يعالج الكتابة منذ سنة ١٨٩٧ ونشر في حياته بعض اعماله القصيرة ، اما اعماله الكبيرة فلم تظهر الا بعد وفاته .

اما قصته in The Penal Settlement فقد نشرت سنة ١٩١٤، واقدمها عن الترجمة الانجليزية التي قام بها « ويليا وادوين موير »ونشرت سنة ١٩٦٩ في كتاب :
The Penguin Book of Modern Suropean Short Stories

(١) القضية ص ٢٨٧ (دار الكاتب العربي بالقاهرة)

وكافكا يقف عند هذا العالم الذي يتردد كثيرا في قصصه ويدور في منحنياته دون خطوة جسورة تتجاوزه ، فالامر ينتهي بالرائد في قصة « مستعمرة العقاب » بأن يغادر هذه الجزيرة بمن عليها ويرفض ان يصطحب معه أحدا ، وينتهي بجوزيف في رواية « القضية » بان يداهمه الموت وهو لا يعرف من تهمته شيئا .

وحقا قد تحطمت الآلة في هذه القصة ومات الضابط واستيقظ امل مع وجود الزعيم الجديد ، وحقا ان جوزيف مات وهو يلاحظ من بعيد « شباكا » يفتح ونورا يظهر ، وحقا ان ماكس برود ذكر ان رواية « امريكا » كانت ستنتهي ـ كما كان يحدثه كافكا ـ وقد وجد البطل الصغير وظيفة وسندا ووجد كذلك بيته ووالديه كأنما بشيء من السحر العلوي . ولكن يظل كل هذا مجرد لمحات حائرة لا تشير الى الطريق ولا تساهم في الخلاص ، لقد كان الخلاص عند فوكنر في روايته « الصخب والعنف » يتمثل في « زهرة الجمسن » يشمها « بنجي » فيكف عن النباح ، وكان الخلاص عند فرجينيا وولف في رواية « الامواج » يتركز في « بيرسيفال » الذي كان يناضل بعيدا في الهند . وهذا الامر المنعش ـ هنا وهناك ـ نفتقده عند كافكا فنعيش الموت في ابشع صوره والغربة دون محاولة تخطيها .

والغربة عند كافكا ليست كما فهمها ماركس في تنحية الشخص عن المساهمة الخلاقة في عملية الانتاج بحيث يتحول في ظل سيطرة الآلة الى شيء وتقتصر معاملته مع الاشياء . وليست الغربة عنده في الاحساس بالعبث بسبب البيروقراطية والانظمة الفاسدة والمجتمع البورجوازي كما حاول « ارنست فيشر » ان يفسرها (١) وهو ينظر الى مثل هذه النماذج والمواقف التي تنبث في قصصه . ولكن الغربة عنده في مشكلة الوجود وعبثية الكون انها في شيء ميتافيزيقي يتجاوز المادة والاوضاع ، ان المتهم يصيبه شرخ يخرج به عن حياته العادية المرفهة ويحاول ان يصل الى « معنى » فلا يجابه الا بالكثافة والسفسطة ، وان « كارل روسمان » تضيع منه صورة والديه في « امريكا » وعبثا يحاول ان يجدها . ويكتشف وجود ريشة بيضاء كانت قد طارت من جناح احد ملائكة « مسرح اوكلوهوما الطبيعي » جعل الاطفال يعبثون بها ويتشاجرون حولها .

على ان هذا الاحساس بالغربة الذي وقف عنده كافكا ولم يتجاوزه يفوق بكثير وعلى اي حال حياة الطمأنينة والجمود ، انه في تحليله النهائي يحمل قدرا من الاندهاش ووعيا بالغربة ، انه كفاح ضد الغربة في صميم الغربة نفسها كما قال جارودي (٢) وهو يعني الوعي بالغربة دون تخطيها ، فجوزيف بعد مأساته افضل بكثير عما كان عليه وهو في وظيفته وعلاقاته الاجتماعية المستقرة حيث كان اشبه بهذا المكتب وبتلك الحديقة التي تفتح في ميقات وتقفل في ميقات .هنا ذلك الشيء الذي يكسر المألوف ويثير الدهشة وينقل الشخص من شبح الشيئية الى عالم الشك والقلق ، وهو الذي قد اضفى على المتهم شيئا من الجمال والاغراء يرجعه محاميه الى التهمة القائمة عليه .وهو الشيء نفسه الذي يتساءل عنه سارتر في رواية « الغثيان » ازاء سكان مدينة « بوفيل » الطيبين ، فماذا يحدث لهؤلاء الذين يعيشون مع مياه الصنابير المستأنسة ومع المصابيح الكهربية ومع معلوماتهم الثابتة عن درجة الحرارة ، ماذا يحدث لهم لو نظر احدهم ذات يوم الى المرآة فوجد لسانه قد تحول الى حشرة ذات الف رجل ، او رأت الام على خد ابنها دملا جعل يتحول الى عين ثالثة ، او رأى احدهم خرقة في الطريق فاذا بها تتحول الى قطعة لحم تتخبط في دمائها ؟

وقد عبر كافكا عن غربته بهذا الشكل التقليدي الذي يعتمد على التسلسل الزمني وعلى الحادثة وعلى بناء شخصيات من اسماء ومهن وأوضاع اجتماعية محددة ، ولا يزال الانسان عنده يحتل الدور الرئيسي في احداث الرواية وكل ما حوله توابع له اما موضحة

١ ـ الاشتراكية والفن ص ١٢٤ (كتاب الهلال ـ يونيه ١٩٦٦)

(٢) واقعية بلا ضفاف (دار الكاتب العربي ـ ١٩٦٨)

او معادية او مستخدمة ، ولكنها في جملتها ليست ذات استقلال ، على عكس ما حاول جرييه ان يفسر اعمال كافكا (٣) ليقترب بها من مذهبه الجديد في الاحتفاء بالشيء .. ان تجديد كافكا من حيث الشكل تجديد ظاهري اكتفى فيه بالاغتراب الى عالم رمزي قد يكون عالم الصراصير كما في قصته «التحول» ، او عالم الشرق كما يبدو من قصته هذه ، او العالم الجديد كما في روايته «امريكا» ، وسواء كان هذا او غيره فان الرمز بشيء الى شيء اخر وسيلة قديمة عرفت من قبل «بيدبا الفيلسوف» مع فارق هام وجوهري وهو ان الرمز القديم كان يسير في خطين متوازيين يتحرك بينهما الذهن في حركة انتقالية وارتباطية بين عالم الرمز (عالم ابن آوى «كليلة ودمنة» مثلا) وبين عالم المرموز اليه (عالم دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف) ولكن هذين الخطين يندمجان عند كافكا في شيء واحد هو ذلك العالم الخيالي الواقعي ، اي عالمنا من خلال حدقتي فنان يراه في صورة تتوارى وراء الصورة المكشوفة للانسان العادي ، فشخصياته شخصيات واقعية ورامزة لوجهة نظر الفنان ، وقد قال جارودي فيما يشبه هذا المعنى «لقد خلق كافكا عالما خياليا بمواد عالمنا هذا مع اعادة ترتيبها وفقا لقوانين اخرى » (٤) .

ولهذا بقي الشكل عند كافكا في هندسته المتوارثة لم تصبه اهتزاز كما اصاب نفوس شخصياته ، ولم يجرؤ على مغامرة صميمية في هذا الميدان . ان فرجينيا وولف ـ مثلا ـ في روايتها «الامواج» تحتار امام الوجود الملغز فتتحول تجربتها الى معادل فني لهذه الحيرة، تجد فيه التخبط والاضطراب ومن خلال اسلوب يبدو كذلك مضطربا ومتناقضا ويحمل في الوقت نفسه سر حيويته وقدرته على الايحاء بتلك التجربة التي يصبح فيها ابطالها الستة مثل «قطعة من الفلين على سطح بحر ثائر »(٥) على حد تعبير رودا وهو واحد من تلك الشخصيات التي لا تعرف رأسها من رجلها . وهنا سر الاضطراب في «المونولوج» الداخلي للشخص الواحد ، وسر عدم تجديد المكان لان تحديده يوحي بالمحلية والضيق ، وفرجينيا تريد ان تتجاوز ذلك الى حقيقة خالدة وغير مرتبطة بوضع اجتماعي معين ، فالحيرة هنا ليست حيرة فرد في وضع اجتماعي معين او ازاء مشكلة معينة كما في معظم روايات القرن التاسع عشر ، ولكنها حيرة الانسان ازاء الكون ومن هنا نجد في روايتها حاملات الجرار فوق النيل وساكني الكهوف والادغال، ونجد الامواج والرياح وشعاع الشمس ، ونجد الدودة والشرنقة والقارضة ، ونجد برنارد هولويس اوسوران أورورا ، ونجد الطفل قد شاب شعره وابيض فوده ، وباختصار يتحول كل شيء الى معادل فني هو التجربة في وجودها النهائي .

ان كافكا في روايته «امريكا» يلقي بصبي صغير هو كارل روسمان الى عالم كله رعب وعداء مبني على الصدفة والمباغتة ويلعب القدر فيه الدور الرئيسي ، ان كارل يهاجر الى الدنيا الجديدة ، ويتبع المؤلف رحلته من خلال فصول متتالية يرويها عن مغامراته ، ومن خلال شكل يحافظ على تقاليد الرواية في القرن التاسع عشر ، ويستفيد بما عند الرواية البوليسية من تشويق واثارة وبناء جو من المباغتة والمطاردة . ولكن كافكا يرتفع بكل هذا الى التعبير عن مأساة الانسان في هذا الكون اللامفهوم الذي لا يجد فيه نصيرا ولا ملجأ ولا منطقا. وكل شيء يتخلى عن هذا البطل فجأة وفي ظروف سيئة ، ان خاله يبلغه في منتصف الليل وعن طريق شخص ثقيل قراره بانه لا يريد ان يراه ، فيخرج الى الدنيا ويلتقي بمتشردين يصبحان قدره الذي يطارده ويحاول ان يتخلص منهما فلا يستطيع . لقد كاشفه «روبنسون» بهذه الحقيقة حين قال «انك سوف تبقى هنا انت ايضا حتى لو عاملك

(٣) نحو رواية جديدة ص ١٤٦ « دار المعارف بالقاهرة »

(٤) واقعية بلا ضفاف ص ٢٢٤

(٥) الامواج ص ٧٨ (دار الكاتب العربي ـ سنة ١٩٦٨).

بصورة اسوأ كثيرا من هذه (١) » . اننا هنا ازاء تراجيديا تشبه التراجيديا اليونانية مع فارق يعكس تطور نظرة الانسان المعاصر الى الكون وتعقد هذه النظرة ومن ثم تعقد الحلول . فقد سهلا امام التراجيديا القديمة وسيلة التعبير ، فخبرة انسان «سوفوكليس» وعجزه قد ربطهما بسبب منطقي من وجهة نظره فهو عجز بسبب القضاء والقدر وبسبب تلك القوة العليا المتمثلة في «ابي الهول» الصامت ذي الوجه الرهيب والجسد القوي والانف الأفطس الذي لا مرد لقضائه ولا جدوى من مناقشته ، اما انسان كافكا فمصيره مرتبط بقوة عابثة ومجهولة والامور تجري وكأنها على « مسرح اوكلاهوما الطبيعي » ، ولا يستطيع ان يجد لجبريته منطقا ولا ان يلتمس «مشجبا» يعلق عليه عجزه . ان المحامي يصارح جوزيف بأن القضية قد تصل الى مرحلة «لا يكون فيها لأحد ان يقدم عونا حيث تعالجها محاكم لا يصل اليها احد ولا يكون في استطاعة المحامي الوصول الى المتهم ، ويعود الواحد منا في يوم من الايام الى البيت فيجد على المنضدة كل المذكرات التي الفها بجد ونشاط والتي وضع فيهاجمل الآمال قد اعيدت اليه ، لانها لا يصح ان ترفع الى المرحلة الجديدة التي وصلت اليها القضية، اعيدت اليه لانها اصبحت مجموعة من الاوراق التافهة ..» (٢) .

وكارل روسمان يدرك تماما انه لا جدوى «فان الحكم متعمد ومدبر منذ اللحظات الاولى من اول كلمة نفوه بها القاضي في ثورة غضبه وربما كان من الافضل له ان يغادر المكان ويرحل في الحال » (٣) . لقد تهاوى كل شيء وانفصلت العلة عن المعلول واصبح على هذا المخلوق الجديد المسمى «انسانا» ان يواجه بنفسه هذا الكون المنبسط الفسيح وهذا هو سر قوته . ان انسان سوفوكليس سرعان ما يستسلم للالغاز التي يطرحها ابو الهول ويعتبر ذلك قدرا مقدرا ، اما الانسان المعاصر فلا يستسلم حتى يتحطم ، ولكنه لا يتحطم في هدوء وانما يقدم نفسه – كمسيح من نوع جديد – قربانا لمحاولة الكشف وربما الوصول الى سببية جديدة ، وهنا سر الجمال في المتهم والذي يدركه من يحسن الابصار على حد تعبير المحامي ، وهنا سر الجاذبية في شخصية كارل، فمع انه يقابل بالعداء وبفشل المصير الا اننا نحس اننا ازاء شيء متألق يجذب اليه «العطشجي» و«تيريز» ومديرة الفندق ، وما ذلك الا لانه يحاول ويبشر بسلوك جديد ازاء العبثية والغربة .

ولكن الشكل في هذه الرواية لم يتحول الى مضمون ، بمعنى انه ظل وعاء تصب فيه هذه المفاهيم . ان «جيزيله ليستر» مثلا – وهي المانية الاصل كذلك (ولدت سنة ١٩٣٧) تروي روايتها «الأقزام والعمالقة» على لسان طفل مريض مصاب بالدودة الشريطية ، فيرى عالم الكبار عالما مضطربا مفككا هو حصيلة هؤلاء العواجيز والمشوهين والنهمين ، وحصيلة القمامة والكلاب والبقر والمدمنين والسكارى والمرضى ، عالم لا تجد فيه جمالا ولا نظاما ، ولكن نجاح المؤلفة – وهنا سر تفوقها في رأيي على كافكا – في ان الشكل عندها قد تحول الى مضمون فنحس اننا ازاء لوحة اتحد فيها الدال والمدلول ولسنا ازاء الفاظ تتخذ معبرا الى شيء . فلم تتمسك بالقوالب الجاهزة وانما قدمت لنا صورا هي فصول يرويها طفل يرى العالم في صورة «كاريكاتورية» ولا يتحقق من شيء ، وكل شيء يقدمه في صورة مشكوك فيها ، فالمكان نسبي فهو يمين كذا الذي يقع على شمال كذا ، والشخصيات غير محددة فالطفل يرى الناس على الكوبري فلا يختلفون في شيء عن هذا الظل الذي يبدو له على الجانب الاخر ، والناس لا يزيدون اهمية عن هذه الصورة المعلقة او عن هذه الدودة التي تزحف فوق ارض المطبخ والتي تسرف المؤلفة في وصف دقائقها وحركتها . ان عالمها الذي تقدمه عالم غريب فالاطفال يبدون في حالة وحشية يوقعون بالأم على الارض ويتآمرون على الأخ ، والعروس في ليلة عرسها تبدو كنمرة مفترسة وهي ترفص ، والامور وجهات نظر والاحداث تتحرك على مستويات .

ان كافكا يقف في منتصف الطريق ، فهو يستجيب لروح العصر في الاحساس بتفاهة الحياة وعدم جدواها ، ولكن الغالب عنده لا يتعانق مع هذا ، فيجيء قالبا مستقرا مسلسلا يتحرك فوق امكنة واقعية ثابتة ، على طريقة الرمز الذي يتحد فيه الرامز والمرموز .

٢ – القصة :

في مستعمرة العقاب

قال الضابط للرائد وهو يرمق باعجاب الالة التي كان يعرف كل جزء منها «ان هذه الالة شيء بديع» . وكان الرائد قد قبل من باب اللياقة دعوة الحاكم (القومندان) لكي يشاهد تنفيذ الحكم بالاعدام على جندي قد عصى رئيسه وسلك سلوكا مشينا معه . ولم يكن في تلك المستعمرة ما ينم عن كبير اهتمام بهذا الحكم ، فلا يوجد احد في ذلك الجب العميق المحاط بالصخور المكشوفة من كل جوانبه في هذا الوادي الرملي الصغير . ما عدا الضابط والرائد والرجل المحكوم عليه وهو مخلوق بوجه وشعر منكوش بليد المظهر واسع الفم . والجندي الذي امسك بسلسلة ثقيلة تضم سلاسل صغيرة تحيط بمعصم ورسغ وعنق السجين وقد تشابك بعض هذه السلاسل ببعض بوساطة حلقات متضامة . ولذلك قد بدا الرجل في سلاسله ككلب مطيع يتركه صاحبه يتجول حوله في الوديان ، ولا يحتاج – حين يبدأ التنفيذ – الى اكثر من الصفير .

ولم يهتم الرائد كثيرا بالآلة وجعل يتجول وراء السجين من هنا وهناك باللامبالاة واضحة . في الوقت الذي انهمك الضابط فيه في الاجراءات الاخيرة ، فهو تارة يرخف اسفل الماكينة نحو الحفرة الارضية ، وتارة يرتقي سلما ليتفقد اجزاءها العليا ، وكان من الافضل ان تترك هذه الاعمال لميكانيكي ، ولكن الضابط اداها بحماسة بالغة، اما لانه يكن اعجابا موفورا على هذه الالة او لاسباب اخرى لا يستطيع معها ان يسند هذه الاعمال الى اي انسان اخر . واخيرا صاح وهو يهبط درجات السلم «والآن كل شيء جاهز» . وقد بدا عليه عرج خفيف وجعل يتنفس من فم واسع ، وحشر تحت بنيقة سترته الرسمية منديلي سيدات انيقين . وبدلا من ان يثير الرائد بعض الاستفسارات عن الالة كما كان يتوقع الضابط قال «مؤكد ان هذه الملابس الرسمية ثقيلة وتحد من الحركة» . فقال الضابط وهو يغسل يديه مما علق بهما من زيت وشحم في جرول ماء اعد لهذا الغرض «بالطبع ، ولكنها في حكم المنزل بالنسبة لنا ونحن لا نتنكر لمنازلنا» ، ثم اضاف بغتة وهو يجفف يديه في فوطة ويشير الى الالة «والآن الق نظرة على هذه الالة ، لقد كان كل شيء يتم حتى الان يدويا ، اما من هذه اللحظة فهي ستعمل تلقائيا» . فأومأ له الرائد وتبعه . ثم قال الضابط وهو يقيم لكل احتمال حسابا «احيانا قد تأتي الاشياء على غير ما نحب . وأرجو الا يحدث خطأ اليوم ، وان كان للظروف احكامها . انها ستعمل باستمرار اثنتي عشرة ساعة ، فاذا حدث خلل فسيكون هينا ويمكن اصلاحه» .

وأخيرا قال الضابط «الا يمكن ان تأخذ مقعدا ؟» ثم سحب كرسي خيزران من بين كومة كراسي وقدمه له فلم يستطع ان يرفضه ، وجلس الرائد على حافة قصيرة جعل يفتش فيها عن اللحظة الزائلة، لم تكن عميقة وقد تكونت على احد جانبيها التربة المنبوشة في شكل حاجز ، اما الجانب الاخر فقد ربضت فوقه الالة .

ثم قال الضابط «لا ادري اذا كان الحاكم قد شرح لك عمل هذه الالة ؟ » ، فلوح الرائد بيديه علامة النفي ، وحينئذ لم يسأل الضابط

(١) امريكا ص ٢١٠. (روايات الهلال – اغسطس سنة ١٩٧٠) .
(٢) القضية ص ١٦٦
(٣) امريكا ص ٢٤٢

شيئا فهو في حل من ان يقوم بالشرح بنفسه فقال وقد امسك بمقبض «كرنك» واستند عليه «ان الحاكم الاول هو الذي اخترعها ، وقد كنت اساعده في تجاربه الاولى ثم قاسمته العمل في كل شيء حتى انمها، ولكن براءة الاختراع نسبت اليه وحده . هل سمعت شيئا عن حاكمنا الاول ؟ لم تسمع ؟ حسنا ، لا ابعد كثيرا لو قلت لك ان كل نظام هذه المستعمرة من صنع يده ، ونحن اصدقاء . ندرك تماما انه ترك كل شيء قبل ان يموت في غاية النظام ، لدرجة ان قدرنا ان خليفته الذي يعشش في رأسه الف مشروع جديد سيجد من المستحيل عليه ان يغير شيئا ما ، على الاقل لسنين كثيرة ، وتحقق تقديرنا فان الحاكم الجديد قد اضطر الى التسليم بهذه الحقيقة ، ولكن ...» . ثم قاطع نفسه وغير مجرى الحديث وقال «انا انتقل من مكان الى مكان ، وهنا نقيم هذه الآلة التي تتكون كما ترى من ثلاثة اجزاء ، وقد اكتسب كل جزء بمرور الوقت لقبا خاصا به ، فالجزء السفلي يطلق عليه «السرير» والجزء العلوي يطلق عليه «المهيمن» ، اما الجزء الوسط الذي يتحرك فوق وتحت فيطلق عليه «الجراف» ... » فسأل الرائد فجأة «الجراف ؟» فهو لم يكن يصغي بانتباه لان اشعة الشمس في ذلك الوادي المكشوف كانت تتسلط عليه بقوة فتمنعه من تجميع افكاره . وطيلة ذلك الوقت كان يعجب بالضابط الذي لم يحرمه معطفه السميك والمحكم ولا الشارات العسكرية التي يرزح تحتها من تقصب موضوعة بمثل هذه الحماسة ، ولم يمنعه الحديث من ان يربط بالمفتاح مسمارا هنا ومسمارا هناك . وبالنسبة للجندي فقد كان في الحالة نفسها التي عليها الرائد ، فهو قد لف سلسلة السجين حول معصميه واتكأ على بندقيته وتدلت رأسه ولم يكن مصغيا لاي شيء ، ولم يدهش الرائد لذلك لان الضابط كان يتكلم بالفرنسية التي لا يعرف كل من الجندي او السجين كلمة منها . ومن الجدير بالاهتمام ان السجين كان اقل من يبذل جهدا ليتبع شرح الضابط ، فكان ينظر الى حيث يشير بشيء من المحاولة الكسولة ، وحين يقاطع الرائد الشرح بأسئلته كان ينظر الى حيث ينظر الضابط .

فأجاب الضابط «نعم ، الجراف ، وهو اسم مناسب لها فابرها مثل اسنان الجراف وعملها يشبه عمل الجراف . مع انها لا تكون الا في مكان محدد ومصممة ببراعة اكثر . وعلى اي حال ستفهمها حالا.

فهنا على السرير يرقد الرجل ، وانا مزمع ان اصف لك اجزاء الالة قبل ان ابدأ في ادارتها حتى تكون قادرا على تتبع العملية بفهم اكثر، وأحب ان انبهك الى ان واحدة من العجلات المشرشرة الموجودة داخل «المهيمن» مستهلكة ولذلك فهي تصدر صريفا (تزيق) اثناء عملها فتكاد لا تسمع صوتك وانت تتحدث . ولسوء الحظ فان الحصول على قطع الغيار هنا امر في منتهى الصعوبة . وهذا هو السرير كما قلت لك وهو مغطى تماما بطبقة من «الصوف والقطن» ستعرف فيما بعد فائدتها. ويرقد الرجل فوق هذه الطبقة على بطنه عاريا من كل شيء . وهنا اربطة ليديه واربطة لقدميه واربطة لرقبته حتى يمكن توثيقه باحكام. وتوجد ناحية رأس الرجل الذي يرقد على بطنه كما قلت لك شكيمة من «لباد» مهيأة لان تندفع الى فمه فتمنعه من الصياح ومن ان يعض لسانه . وهو لا يستطيع ان يرفضها لان رقبته مشدودة بالرباط .

وسأله الضابط وهو يميل الى امام «هل هذه من قطن وصوف ؟» فأجابه وهو يبتسم «بكل تأكيد تحسسها بنفسك» ثم امسك بيده ووضعها فوق السرير وقال « هي من قطن وصوف وهذا هو سبب الاختلاف الذي يبدو عليها وسأخبرك حالا عن فائدتها» . وفجأة تولد اهتمام عند الرائد بهذه الالة فرفع عينيه وسترهما من الشمس باحدى يديه وجعل يحملق فيها ، فرآها هيكلا ضخما ، ورأى السرير والمهيمن في حجم واحد ، وكانا اشبه بصندوقين من الخشب اسودين ، وقد ارتفع المهيمن فوق السرير بنحو مترين ، وشد كل منهما الى الاركان بأربعة قضبان من النحاس الاصفر اخذت تشع تحت الشمس ، وتحتهما يتحرك الجراف كالمكوك فوق شريط من الصلب .

ولم يلاحظ الضابط من قبل لامبالاة الرائد الا قليلا ، اما الان فقد لاحظ اهتمامه الجديد ومن ثم توقف عن الشرح قليلا ليترك له فرصة للتأمل . اما الرجل فجعل يقلد الرائد في حركاته وحين لم يستطع ان يستخدم مثله يده المربوطة ليتقي بها اشعة الشمس اكتفى بالنظر دون ساتر.

قال الرائد وهو يزيح كرسيه الى الخلف «جميل ، يرقد الرجل ...» فقال الضابط وهو يدفع قبعته قليلا الى الوراء ويحرر يده على وجهه الملتهب : «نعم ، والان اصغ الي ، يملك كل من السرير والمهيمن بطارية كهربائية ، السرير يحتاجها لنفسه والمهيمن يحتاجها من اجل الجراف ، فحالما يربط الرجل حتى يبدأ السرير في الحركة، يرتجف اولا لمدة دقيقة ثم يتذبذب بسرعة عظيمة من جنب الى جنب ومن فوق الى تحت . قد ترى آلات مشابهة لهذه في المستشفيات ، ولكن عندما نرى ان حركة السرير محسوبة بدقة ومطابقة تماما لحركة الجراف وهو الاداة الفعلية لتنفيذ الحكم .

فسأل الرائد «ولكن كيف تجري المحاكمة ؟» .

فقال الضابط باندهاش وهو يعض شفتيه «الا تعرف ذلك ايضا؟ ولكن اعذرني اذا بدا شرحي مفككا ، ارجوك العفو فانت تعرف ان الحاكم هو الذي يقوم عادة بالشرح ، ولكن الحاكم الجديد قد تنصل من هذا الواجب . ولكن ان يتحدث مع زائر مهم» فرفع الرائد كلتا يديه خجلا ومع ذلك فقد واصل الضابط حديثه «ولكن ان يتحدث مع زائر مهم فلا نخبره بنوع الحكم الذي ينفذ فهذا تطور جديد ، يعد...» وكان عند حد ان يستخدم لهجة حادة لولا ان كبح نفسه واكتفى بان يقول «لم يخبرني احد وهذا ليس قصورا مني فانا خير من يشرح اجراءاتنا ، فعندي التصميمات المناسبة التي قام بوضعها «حاكمنا الاول» ..» .

قال الرائد : «اهي من وضع الحاكم نفسه ؟ فهل هو عسكري او قاض او ميكانيكي او صيدلي او رسام ؟» .

فقال الضابط وهو يومىء بارتياح ويلقي نظرة زجاجية بعيدة : «حقا ، كان كل شيء» ثم فحص يديه فلم يجدهما في نظافة تكفي لان يلمس بهما التصميمات ، فتوجه الى الجرول وغسلهما للمرة الثانية. ثم سحب حقيبة جلدية صغيرة وقال «حكمنا لن يرد فالجراف يكتب على جسد الرجل العاصي لرئيسه الحكم المفروض عليه ، فهذا الرجل مثلا ..» واشار اليه «سوف يكتب على جسده» عظم رؤساءك» .. »

نظر الرائد الى الرجل الذي وقف حين اشار اليه الضابط ، فوجده منحني الرأس ويصغي بكل اذنيه ليلتقط كل ما يقال . ولكن تمتمة شفتيه المتورمتين وضغطه عليهما دلا على انه لم يفهم كلمة مما يقال . وكانت اسئلة كثيرة تراود ذهن الرائد ولكنه امام منظر هذا الرجل اكتفى بالقول «وهل يعرف نوع الحكم؟» فاجابه «لا» ثم حاول ان يستمر في شرحه ولكن الرائد قاطعه «لا يعرف نوع الحكم الذي سينفذ عليه ؟» فاجابه للمرة الثانية « لا .. » ثم توقف لحظة ليعطي الرائد الفرصة لاتقان صيغة السؤال ثم قال : «ليس ثمة فائدة في اخباره بالحكم وهو سيدركه عمليا على جسده» . وأزمع الرائد الا يسأل مرة اخرى ولكن نظرة من السجين ارتدت اليه فأحس انها تلتمس منه الاستمرار ، ومن ثم انحنى في كرسيه والقى بسؤال اخر: « ولكنه بالتأكيد يعرف انه قد حكم عليه ؟ » فقال الضابط وهو يبتسم ابتسامة من يتوقع اسئلة اكثر غرابة «ولا تلك ايضا» . فقال الرائد وهو يجفف جبهته «ولا تلك ، اذن فهو لا يعرف نتيجة الدفاع عنه» فقال الضابط وهو يدير عينيه ، وكأنه يتحدث الى نفسه ليوفر على الرائد الاحساس بالخجل من شرح هذه الامور البديهية : «ولكنه لا يعطى الفرصة ليقيم دفاعا» . فقال الرائد وقد نهض من الكرسي «ولكن يجب ان يعطى الفرصة ليدافع عن نفسه» .

وأحس الضابط انه مهدد في شرحه لو توقف عن ذلك كثيرا ، ومن ثم توجه الى الرائد وأمسك بذراعه ولوح نحو الرجل الذي وقف في تلك اللحظة معتدلا لانه اصبح مركز الاهتمام ، ثم قال والجندي يهز السلسلة «سأشرح لك تفصيلات الموضوع ، لقد عينت قاضيا في تلك المستعمرة على الرغم من حداثتي ، لانني كنت مساعد «الحاكم الاول» في كل الامور القانونية ، فعرفت عن هذه الالة اكثر مما يعرفه اي انسان اخر . والقاعدة التي استرشد بها في احكامي هي ان « الذنب لا يشك فيه » . ان المحاكم الاخرى لا تسير على هذه القاعدة لتعدد وجهات النظر ولوجود محاكم عليا تتحرى بعدهم ، والحالة هنا تختلف عن ذلك وعلى الاقل في عصر الحاكم الاول . وقد بدت من الرجل الجديد محاولة للتدخل في قضاياي ، ولكنني نجحت في ايقافه عند حده وسأنجح في ذلك باستمرار ، وأنت تريد ان اشرح لك هذه الحالة وهي في غاية السهولة ككل الحالات الاخرى . فقد ابلغني «النقيب» في ذلك الصباح ان هذا الرجل المخصص كخادم وكحارس يرقد امام الباب قد تغافل عما يجب ان ينتبه له ، وقد كان عليه ان يستيقظ كلما تدق الساعة ويؤدي السلام لباب النقيب ، وقد اراد النقيب في الليلة الماضية ان يختبر الرجل ، ففتح الباب وكانت الساعة تدق دقتين فوجده قد تكور نائما ، فتناول سوطا وجعل يلطمه على وجهه ، وبدلا من ان ينهض ويلتمس السماح اذا به يقبض على رجل سيده ويهزه وهو يصيح «الق بهذا السوط بعيدا والا ابتلعتك حيا» . هذا هو الموضوع وقد حضر النقيب منذ ساعة فدونت حالته وارفقت بها الحكم ، ثم وضعت الرجل في السلاسل ، وذلك كل ما هنالك بمنتهى البساطة . فلو استحضرت الرجل امامي وسألته فسيدلي اليك بأشياء مشوشة وغامضة بل سيدلي بالاكاذيب وسأضطر الى مناقصة فيؤيدها باكاذيب اخرى وهكذا وهكذا . والواقع انني قد تمكنت منه ولن ادعه يفلت . هل هذا واضح الان ؟ ولكننا نضيع وقتنا والحكم قد أزف ولم انته بعد من شرح الآلة ». ثم دفع الرائد نحو كرسيه وصعد الالة للمرة الثانية وابتدأ يقول : «وكما ترى فشكل الجراف مطابق لشكل الانسان ، فهذا الجزء مطابق للجذع ، وهذان مطابقان للساقين ، اما هذا المسمار الصغير فهو مطابق للرأس، اذلك واضح بما فيه الكفاية ؟ » ثم مال نحو الرائد بود وهو متحمس لاعداد شرح واف .

نظر الرائد نحو الجراف بعبوس فقد ساءته هذه الاجراءات القانونية ، ثم اقنع نفسه بأن هذه مستعمرة للعقاب حيث يلجأ فيها للمعايير غير العادية ويسود فيها النظام العسكري . ولكنه احس بشيء من الامل في الحاكم الجديد ، فمن الواضح انه سيقدم ـ وان كان تدريجيا ـ نوعا جديدا من الاجراءات يعجز ذهن الضابط الضيق عن فهمها . وقد اوحى اليه هذا الامل بالسؤال الاتي «هل سيحضر الحاكم هذا الاعدام ؟» فقال وقد فرغ من هذا السؤال المباشر واختفى من وجهه تعبير المودة «ليس هذا مؤكدا . ولا يجب ان نضيع وقتنا فابغض شيء الي هو ان اضطر الى قطع شرحي ولو قليلا . وغدا حين تنظف الالة يمكن بالطبع ان اذكر لك كل التفصيلات وان كان من العيب ان تترك مشوشة . اما الان فنقتصر على النقاط الجوهرية ، حين يرقد الرجل على السرير الذي يبدأ في التذبذب فان الجراف ينزل نحو جسده ، وهو معد « اوتوماتيكيا » في ان تمس ابره الجسد حتى يتعرض الشريط المصنوع من الصلب داخل العظام وتبدأ المهمة في الانجاز ، وقد لا يدرك الغبي اختلافا ما بين عقاب وعقاب ، فالجراف يؤدي عمله في الظاهر بنظام رسمي ، فهو يهتز وتخترق أسنته الجسد الذي يهتز ايضا بسبب ذبذبة السرير . والتقدم الفعلي في عملية الحكم يمكن ان تلاحظ لان الجراف مصنوع من الزجاج . وقد قابلتنا مشكلة فنية وهي تثبيت الابر في الزجاج . ولكن بعد تجارب كثيرة امكن التغلب عليها ، ولا تقابلنا الان كما ترى متاعب عظيمة فاي شخص يستطيع الان ان ينظر من خلال الزجاج ويشاهد عملية الحفر على الجسد . الا يمكن ان تقترب قليلا وتنظر الى الابر ؟» .

فنهض الرائد بتثاقل وتوجه اليه ثم انحنى نحو الجراف فقال الضابط «ها انت ذا ترى نوعين من الابر مرتبين في نماذج متعددة ، وكل ابرة طويلة تحوي ابرة قصيرة بداخلها ، وتقوم الابر الطويلة بعملية الكتابة ! اما الابر الصغيرة فهي ترش رذاذا من الماء يزيل الدماء ويوضح الكتابة . وهنا في تلك القناة الصغيرة تتجمع الدماء والمياه لتصب في تلك القناة الرئيسية ثم تنصرف نحو المقبرة من خلال «ماسورة» الفضلات» . ثم تتبع بأصبعه الاثر الذي خلفه خليط الدماء والمياه بل لكي يجعل الصورة اكثر وضوحا دفع بكلتا يديه الى فوهة الماسورة وكأنه يحاول ان يصل الى نهايتها . وعند هذا الحد التفت الرائد خلفه وحاول ان يعود الى كرسيه ولكنه احس بشيء وراءه فاكتشف جزعا ان المحكوم عليه قد تبعه حين لبى دعوة الضابط لفحص الالة عن قرب ، بعد ان جذب الشرطي النائم من السلسلة وانحنى مثله نحو الزجاج ، وكان واضحا من عينيه الحائرتين انه يحاول ان يفهم شيئا مما ينظر اليه هذان السيدان ومع ذلك فهو لم يفهم من الشرح رأسا من عقب . واراد الرائد ان يطرده حتى لا يرتكب ما قد يؤاخذ عليه ، ولكن الضابط باشارة حازمة من يده اوقفه بينما تناول باليد الاخرى قليلا من تراب السد الموجود فوق المقبرة وقذف به الجندي ، الذي بربش بعينيه فرأى ما ارتكبه الرجل ، فاسقط بندقيته ، وتشبث بأقدامه في الارض ثم جبذ السجين جبذة جعلته يتعثر ثم ينكفىء . ثم اعتدل الجندي وجعل ينظر اليه ويتأمله وهو يتخبط ويجلجل في سلاسله . ولكن الضابط حين لاحظ اهتمام الرائد بالرجل زأر في الجندي «دعه يقف على قدميه» . والحقيقة ان الرائد لم يكن يلقي بالا الى كل ما يقال عن الجراف لانه كان مشغولا بأمر هذا الرجل . ثم صاح الضابط مرة ثانية في الجندي «كن لطيفا معه» ، بل انه استدار حول الالة وامسك بالرجل من كتفيه وهو يحاول بمعونة الجندي ان يوقفه على قدميه وكانتا تهتزان من تحته .

قال الرائد للضابط وهو يريد ان يكمل شرحه : «لا ، فانا اعرف كل شيء عنها» . فأجابه «كل شيء ما عدا اهم شيء» ثم قبض على ذراعه وأشار الى اعلى «في هذا المهيمن» توجد كل العجلات المسننة التي تدير «الجراف» الذي يرتب على حسب نوع الكتابة التي تتطلبها القضية ، وما زلت استرشد بالخطط التي وضعها «الحاكم الاول» ، وها هي تلك ..» ثم استخرج بعض الاوراق من الحقيبة الجلدية وقال «ولكنني آسف فلن ادعك تلمسها فهي أثمن ما املك اجلس وسأنشرها امامك هكذا وبذلك تستطيع ان ترى كل شيء بوضوح» . ثم بسط الورقة الاولى ، وأحب الرائد ان يبدي بعض الاستحسان ، ولكن كل ما استطاع ان يراه هو متاهة من الخطوط التي يقاطع بعضها بعضا والتي غطت الورقة كلها بكثافة شديدة تجعل من الصعب رؤية الفراغ الابيض بين الخطوط ، ثم قال الضابط « اقرأ » فاجابه «لا استطيع» فقال « ولكنها واضحة بما فيه الكفاية » فاجابه وهو يراوغ « هي في غاية الاتقان ولكن لا اقدر على حلها» فضحك الضابط وقال وهو يعيد الورقة الى مكانها «انها لا نعلم الاطفال في المدارس فهي تحتاج الى دقة ولكنك ستفهمها في النهاية . والحفر على الجسد ليس بالطبع شيئا سهلا ، فالالة لا تقضي على الرجل دفعة واحدة بل في فترة تبلغ في المتوسط اثنتي عشرة ساعة . وتبدأ مرحلة العودة في الساعة السادسة . ويجب ان ترش كميات من المساحيق حول مكان الحفر الفعلي الذي لا يشغل الا منطقة صغيرة ، اما بقية الجسد فتظل في هيئة سليمة . انستطيع بعد ذلك ان تقدر قيمة العمل الذي يقوم به الجراف والالة على وجه العموم ؟ والان انظر ! » ثم صعد السلم وادار عجلة وصاح وهو ينظر اسفل «انتبه والزم جانبا واحدا» وبدأ كل شيء يعمل باحكام ما عدا العجلة التي كانت « تزيق » ، وقد ضاق

الضابط بضجتها فهز نحوها قبضة يده ثم فرد ذراعيه ليعتذر للرائد وهبط من السلم مرة ثانية وعبث بكلتا يديه داخل المهيمن ثم تزحلق الى اسفل على احد القضبان بدلا من السلم توفيرا للوقت ، وزعق بملء رئتيه حتى يستطيع الرائد ان يسمعه خلال الضجة) «أتستطيع ان تتبعها . ها قد بدأ الجراف يكتب ، وحين يكمل السطر الاول على الظهر فان طبقة القطن والصوف تأخذ في التدحرج لتنقل الجسم ببطء وتتيح للجراف فراغا جديدا يكتب عليه . ويرقد الجزء المسلوخ من الكتابة على طبقة القطن والصوف فتوقف النزيف وتعد لحفر جديد . اما هذه السنان الموجودة على حافة الجراف فانها ـ حين يطرح الجسد بعيدا ـ تنزع القطن من الجروح وتلقي به الى المقبرة، فهناك اكثر من عمل للجراف ، وهكذا يستمر في الكتابة متعمقا اكثر واكثر طيلة اثنتي عشرة ساعة ، وفي الساعات الست الاولى يظل الرجل حيا كما كان من قبل وكل ما هنالك انه يعاني من الالام فقط. وبعد ساعتين تنزع «شكيمة اللباد» فلم تعد لديه القدرة على الصراخ. ويصب بعض من «الارزبلين» الدافىء على هذا الحوض المحمى كهربائيا والموجود ناحية الرأس . ويستطيع الشخص لو اراد ان يلعق منه بما يقدر . ولا اذكر على قدر ما رأيت من حالات كثيرة ان احدا منهم قد اضاع هذه الفرصة . وكل ما هنالك ان الرجل في حوالي الساعة السادسة يفقد كل رغبته في الاكل . وفي ذلك الوقت اعتدت ان اجلس على ركبتي والاحظ هذا المنظر فان الرجل نادرا ما يبلغ لقمته الاخيرة، بل انه يدحرجها حول فمه ثم يبصقها نحو المقبرة ولكن لا بد من ان اميل رأسه والا بصق في وجهي ساعتئذ . وما اعظم السكينة التي تغشاه ، ففي تلك الساعة تضيء اشد الوجوه قتامة ، يبدأ النور حول عينيه ثم يتسع الى كل ناحية . ويخيل للانسان آنذاك بان يلقي بنفسه معه تحت الجراف ولن يحدث شيء كثير بعد ذلك فان الرجل يبدأ في فهم الحفر ، فيكرمش فمه كما لو كان يصغي . وقد رأيت الصعوبة البالغة في ان يفسر الشخص الكفاية بعينيه فكيف ورجلنا يفسرها بجروحه . ومن المؤكد ان هذا امر صعب يحتاج الى ست ساعات لينتهي منه . ولكن في تلك اللحظة يجهز عليه الجراف ثم يطرحه نحو المقبرة . فيتقلب على الدماء والماء والقطن والصوف . وبذلك يكون الحكم قد تم ، ثم ندفنه انا والجندي» .

وأسلم الرائد اذنيه للضابط ، ولاحظ ـ ويداه في جيوبه ـ الالة وهي تعمل ، وكذلك كان الرجل يلاحظها ولكن من غير ان يفهم شيئا. وبينما هو يميل الى الامام ويحملق في الابر المتحركة ، اذا بالجندي ـ باشارة من الضابط ـ يمزق بسكين قميصه وبنطلونه من الخلف . فتساقطت ملابسه وحاول ان يتشبث بها ليستر عريه ، ولكن الجندي منعه وخلع عنه بقية ملابسه . ثم اوقف الضابط الالة وفي صمت مفاجيء وضع الرجل تحت الجراف وانتزعت منه السلاسل فخيل له في اول الامر ان لحظة الخلاص قد دنت ، ولكنه لف بالاربطة بدلا من ذلك ، وهبط الجراف عن موضعه قليلا لان الرجل كان نحيفا . وحين مسته اسنان الابر اقشعر بدنه وجعل يخبط بيده اليسرى في الاتجاه الذي يقف فيه الرائد ، بينما انهمك الجندي في توثيق يده اليمنى. وكان الضابط يلاحظ الرائد من طرف خفي ليقرأ على وجهه اثر العملية التي شرحت له من قبل بطريقة سريعة .

وحدث ان كسر رباط المعصم لان الجندي شده بقوة ،فتدخل الضابط ، وامسك الجندي بقطعة مكسورة منه وأراها له ، فتوجه اليه ووجهه ما زال متجها نحو الرائد» ان هذه الآلة معقدة جدا فدائما تكسر الاشياء او تطوح بها هنا وهناك . ولكن الواحد منا لا يسمح لامر ما ان يصرفه عن تنفيذ الحكم . وعلى اي فهذا امر يمكن حله بسهولة فبكل بساطة سأستخدم السلسلة وان كانت ستؤثر على درجة الاهتزاز فوق الذراع الايمن» ثم اضاف وهو يربط السلسلة « بان الموارد التي تعتمد لصيانة الآلة شحيحة جدا هذه الايام . وقد كان لي ايام الحاكم الاول مطلق الحرية في ان اضيف كمية من المال توقف كلية على هذا الغرض . وايضا كان هناك مخزن توضع فيه قطع الغيار المطلوبة لكل الاصلاحات ، واعترف انني قد بددت الكثير منه . اعني في الماضي وليس الآن لان الحاكم الجديد يتعلل بأية ثغرة يجدها فيهاجم طرقنا القديمة في تصريف الامور بل انه قد اشرف بنفسه على العهد ، فاذا انا طلبت رباطا جديدا فسيسألون عن الرباط القديم المكسور كدليل ، وستمضي عشرة ايام حتى يأتي الرباط الجديد ، وحينئذ يكون قد اصبح شيئا باليا ولا يجدي فتيلا . ولكن كيف يتوقع مني ان أقوم بالعمل دون رباط ، ان هذا الامر لا يهمهم في شيء » .

وحدث الرائد نفسه ، بان التدخل والبت في شئون الآخرين امر يثير القلقلة دائما . فهو ليس فردا من أفراد هذه المستعمرة وليس من مواطني الولاية التي تتبعها . فلو شهر بهذا الاعدام او حاول ان يوقفه فمن الممكن ان يقولوا له « انت غريب فاهتم بما يخصك » وحينئذ لا يستطيع ان يرد عليهم بشيء ، ولماذا يشغل نفسه بامر هذا الاعدام وهو لم يأت هنا الا بغرض المشاهدة لا بغرض تغيير طرق الآخرين في تنفيذ القوانين . ولكنه يجد نفسه في موقف حرج للغاية، فعدم شرعية الاجراءات واللاانسانية في تنفيذ الحكم امران لا يمكن ان ينكرا ، ثم لا يمكن ان يتهمه احد بغرض شخصي في هذا الموضوع فالرجل غريب عنه وليس من مواطنيه ولا تربطه به علاقة ما . ثم ان عنده توصيات من جهات عليا قد قوبلت هنا بترحيب عظيم وهم الذين قد وجهوا اليه الدعوة ومن ثم سيرحبون بوجهة نظره وخاصة ان الحاكم ـ كما قد سمع بوضوح ـ لا يستصوب هذه الاجراءات ويصر على موقفه المعادي للضابط .

وعند هذا الحد سمع الرائد الضابط يزعق في غضب . لان الرجل لم يستطع ان يقاوم نوبة من الغثيان حين دفع من فمه الشكيمة بقوة ، فاقفل عينيه وتقيأ . وقد حاول ان يبعد الشكيمة عنه ويميل رأسه نحو المقبرة ، ولكن الوقت فات فان القيء قد سال على الآلة ، وقال الضابط وهو يهز القضبان النحاسية دون ان يشعر نفسه « هذه هي غلطة الحاكم، فقد اصبحت الآلة قذرة كزريبة الخنازير » واوضح للرائد ما قد حدث ويداه ترتعشان » الم احاول لساعات كثيرة ان اجعل الحاكم يفهم انه من الواجب ان يصوم السجين طيلة اليوم السابق على تنفيذ الحكم ؟ ولكن مبدأنا الجديد الرحيم يؤمن بعكس ذلك فان سيدات الحاكم قد حشون فمه بسكر النبات قبل أن يرقد هنا ، لقد عاش طيلة حياته يتغذى على السمك المنتن والآن يفرط في تناول السكر ! ولكن الذي لا استطيع ان افهمه هو لماذا لا يعطونني الشبكة الجديدة التي قد طالبتها منذ ثلاثة شهور ؟ كيف لا يشعر انسان ما بالغثيان حين يتناول شكيمة قد بصق عليها من قبله اكثر من الف رجل وجعلوا يقرضونها في ساعة احتضارهم ؟ » .

وخفض المحكوم عليه رأسه وبدا مستسلما ، وانشغل الجندي في تنظيف الآلة ، اما الضابط فقد تقدم نحو الرائد الذي تراجع خطوة الى الوراء تحت شعور غامض . ولكن الضابط امسكه وانتحى به جانبا وهو يقول « اطمع في ان اتبادل معك سرا بضع كلمات هل تسمح ؟» فاجابه « بالطبع » ثم أصغى بعيون كسيرة .

قال له « ان هذه الطريقة فى تنفيذ الحكم ـ وعندك الفرصة لتبدي اعجابك بها ـ لا تجد من يعلن تأييده لها . وانا الممثل الوحيد لها ولتقاليد الحاكم القديم ، ولم أعد أطمع في انتشار واسع لها وكل جهدي موجه لان تبقى كما هي . وكانت المستعمرة ممتلئة على ايام الحاكم القديم بمشايعيه بسبب قوة اقناعه التي بقي لي منها شيء ولكن لا يمكن ان اصل الى ذروته القوية . ولهذا فان المشايعين قد تواروا عن الظهور ، حقا لا يزال الكثير منهم موجودا ولكن لا يريد ان يظهر اعجابه ، فلو أنك ذهبت الى المقهى اليوم واصغيت الى ما يقال ، فلعلك تسمع تعليقات غامضة صادرة من مشايعينا ولكن تحت النفوذ الجديد والمعتقدات الحالية لا تجدي لنا شيئا . والآن اسألك سؤالا : ابسبب

هذا الحاكم وبسبب نسائه اللائي استأثرت به نلفي جزءا من العمل هو كل حياتنا ؟ لا يحق لانسان ان يترك هذا يحدث حتى لو كان غريبا يزور جزيرتنا لبضعةايام فقط أليس كذلك ؟ ولا وقت عندناالآن لنضيعه فان الخطر محدق بوظيفتي كقاض . فالمؤتمرات تعقد في مكتب الحاكم من غير ان احضرها ، بل ان مجيئك الى هنا امر له معناه فهم من الجبن بحيث يتسترون وراءك انت ايها الرجل الغريب . ما أبعد هذا عن طريقة الاعدام في الايام الماضية ! فقبل الاحتفال يحتشد الوادي بالخلق الذين ما جاءوا الا لالقاء نظرة ،وفي الصباح الباكر يظهرالحاكم ومعه زوجاته ، ويوقظ النفير جميع من في المعسكر ، ثم اعلن انكل شيء على اهبة الاستعداد ، وينتشر الموظفون جميعهم حول الآلة ولا يتغيب منهم شخصا مهما كانت رتبته . وكومة الكراسي هذه التي انت تراها بقية باقية من ذلك العهد . ثم تنظف الماكينة من جديد حتى تلمع ، وخاصة ان عندي الكثير من قطع الغيار مما يلزم لاي شيء . ويتقدم الحاكم فيضع الرجل بنفسه تحت الجراف امام مئات المتفرجين الذين يقفون بفارغ الصبر ويملئون الوادي حتى ذلك المرتفع . وما يؤديه الآن ذلك الجندي العادي كنت أؤديه انا القاضي الاعلى وكان ذلك يزيدني شرفا . وناهيك حين يبدأ التنفيذ اذ لا ضجيج ولاعجيج مما يمكن ان يؤثر على عمل الآلة . ولا يجسر أحد ان ينظر اليها بل يغمضون عيونهم وينظرون الى الرمال ، فهم قد عرفوا ان العدالةتأخذ مجراها ، والصمت يملأ المكان ما عدا تأوهات الرجل الذي ينفلت نصفها من خلال الشكيمة . اما في هذه الايام فان الماكينة لا تنتزع من أحد آهة ما الا وقد اخمدتها الشكيمة وفي تلك الايام الخوالي كانت الابر التي تقوم بعملية الكتابة تسقط سائلا حمضيا لا يسمح به في هذه الايام . وناهيك حين تأتي الساعة السادسة ! اذ من المستحيل انتلبى جميع الطلبات التيتلتمس الاذن بالتفرج عن قرب . ولكن الحاكم لبعد نظره امر بأن تكون الاولوية للاطفال . وقد كان من حقي بحكم وظيفتي ان أكون دائما عن قرب . وغالبا ما كنت اكتفي بالجلوس هناك ممسكا بطفل صغير من أحد ذراعيه ،آه لقد كنا جميعا ننهمك في رؤية التعبير على وجه المعذب وكنا نغرق حتى آذاننا فياشعاعات العدالة التي انتهى امرها اخيرا . انها ايام لا تعوض يا رفيقي!» .

وكان من الواضح ان الضابط قد لسن مع من يتحدث اذ احتضن الرائد واسند رأسه فوق كتفه ، فارتبك الرائد كثيرا ثم رفع متضجرا رأسه ، وكان الجندي قد انتهى من تنظيف الآلة واخذ يصب في الحوض « الارزبلين » وما ان رأى الرجل ذلك - وقد بدا أنه افاق تماما - حتى مد لسانه . ولكن الجندي منعه فما زالت هناك ساعة على حلول الموعد ، وان كان لا يليقبه ان يستخرج بيديه القذرتين من الحوض ما يأكله امام منظر الرجل الشره .

وافاق الضابط لنفسه بسرعة وقال للرائد « لا اريد ان اغيرك فانا اعرف انه من المستحيل ان تجعل احدا ما يصدق هذه الايام الماضية ، والمهم ان الآلة ما زالت تعمل وتؤثر تلقائيا مع انها تقف وحيدة في هذا الوادي ، وما زال الجثمان يسقط في نهاية الامرفي المقبرة وبحركة سريعة لا تدرك دون ان يحتشد حولها مئات من المتفرجين كتشكيلات الذباب مما اضطرنا ان نقيم سورا قويا حول المقبرة وقد هدم منذ وقت طويل » .

وادار الرائد وجهه بعيدا عن الضابط وجعل يتلفت حوله جزافا، فخيل للضابط انه ينظر الى الوحشة التي تملأ الوادي ، فامسكبيديه واداره نحوه لكي يلتفت في عينيه وهو يقول « الا تلاحظ في عيني الخجل من ذلك ؟ » .

فلم يجبه بشيء ، فتركه الضابط وحيدا لمدة قليلة ووقف ساكنا كل السكوت يحملق في الارض ورجلاه منفصلتان ويداه فوق جذعه،ثم ابتسم وقال مشجعا !« لقد كنت قريبا منك بالامس وسمعت الحاكم يعطيك الدعوة ، انا اعرف الحاكم وقد صدقت تنبوءاتي نحوه . فمع انه يستطيع ان يتخذ اي اجراء ضدي الا انه لم يجسر على ذلك .وبكل تأكيد هو يريد ان يستخدم رأيك ضدي . كرأي صادر من شخصغريب ومثقف ، وهو سيمهد له بكل دقة قائلا : هذا هو اليوم الثاني لك على جزيرتنا ، وأنت لا تعرف الحاكم القديم ولا طرقه ، فقد تكيفت بالطرق الاوروبية في التفكير ، فلعلك تستطيع ان تضع قانونا للعقوبات الكبرى بوجه عام وللعقوبات بهذه الآلات بنوع خاص ، وبجانب ذلك فقد رأيت ان تلك الطريقة لا تجد تأييدا لها من الجمهور . فهو مجرد حشد صغير يتناسب مع ما تؤديه آلة قديمة وبالية . والآن ضع كل هذا في الاعتبار الا يكون من المحتمل كما يظن الحاكم) انك تدين طريقتي . واذا ادنتها فلن تفعل غير الحقيقة (ما زلت اتكلم من وجهة نظر الحاكم) كشخص يحترم استنتاجاته الخاصة والتيتؤدي الى الصواب ، اليس كذلك ؟ ولكن من المحتمل انك لا تتخذ موقفا معاديا ضد هذه الاجراءات كما قد تفعل في بلدك ، فانت من الحكمة ما يدفعك الى ان تقدر خصائص الآخرين احسن تقدير . ولكن الحاكم لا يهتم بذلك ، فحتى الملاحظة المعارضة كافية عنده ليستخدمها من اجل غرضه وليس بالضرورة ان تكون مطابقة لما قد فكرت فيه كثيرا . بل انني متأكد انه سيوحي اليك بفرضه من خلال اسئلة خبيثة ، بينما زوجاته يحطن بك ويرهفن آذانهن ، وحينئذ قد تقول شيئا مثل هذا « لدينا في بلدنا طريقة مختلفة عن ذلك في تنفيذ العدالة » او « في بلدنا يعطى السجين فرصة للدفاع عن نفسه » او « نحن لا نستعمل طرق التعذيب منذ العصور الوسطى » . فكل هذه العبارات التي تبدو لك حقيقية وطبيعية لن تمر بخيرعلي . ولكن كيف سيستغلها الحاكم ؟انني اتصوره ، أتصور حاكمنا العظيم قد دفع بكرسيه الى الوراء واسند على الشرفة . وتدفقت النساء حوله ، ثم اسمع صوته - الذي يطلقن عليه صوت الرعد - وهو يقول شيئا كهذا « ان خبيرا اوروبيا مشهورا ومعروفا بدراسة الاجراءات الجنائية في كل بلدان العالم قد قال لتوه ان تقاليدنا القديمة في تنفيذ العدالة غير انسانية ، وان رأيا كهذا يجعل من المستحيل علي ان امضي في تأييد هذه الطرق ، ولذلك فابتداء من هذا اليوم بالذات اقرر الغاءها » ولعلك تريد ان تعارضه بانك لم تقل شيئا كهذا على الاطلاق ولم تصف طرقي بانها غير انسانية ، بل على العكس فانالتجربة المدققة قد دلت على انها اكثر انسانية وملاءمة للكرامة البشرية وانك معجب بهذه الآلة . ولكن كل هذا سيجيء متأخرا جدا ،فلن تستطيع حتى ان تصل الى الشرفة المزدحمة كعادتها بالنساء ، وقد تحاول أن تلفت النظر او ربما تريد ان تصبح ، ولكن يدا من احداهن ستقفل شفتيك ، ثم اهلك أنا والحاكم القديم » .

وكبت الرائد ابتسامة فالمهمة التي قد بدت له سهلة اصبحتهكذا صعبة ثم قال بمراوغة « انك تبالغ في تقدير نفوذي ،وقد قرأ الحاكم التوصية وعرف انني لست متخصصا في الاجراءات الجنائية ، واذا ابديت رأيا فلن يزيد عن رأي شخصيلا يختلف عن رأي اي فرد عادي . وعلى اي حال فلن يكون اكثر تأثيرا من نفوذ الحاكم الذي يملك - كما قد فهمت - سلطة لاحد لها من هذه القلعة . واذا كانت وجهة نظره كما يخيل لي هي المعاداة التامة لاجراءاتك فالذي أخشاه ان نهايتها قد دنت دون ان تفيدك خدماتي المتواضعة » .

فهل اقتنع الضابط بذلك اخيرا ؟ كلا لم يقتنع . بل هز رأسه بشدة ، والقى نظرة سريعة نحو الرجل والجندي فابتعدا عن الارز ثم اقترب من الرائد وقال له بصوت منخفضا عن ذي قبل ودون انينظر الى وجهه بل تعلقت عيناه ببقعة على معطفه « انك لا تعرف الحاكمفانت تشعر - ومعذرة في هذا التعبير - انك رجل غريب وبعيد عن كل ما يخصنا ، ولكن صدقني فان نفوذك لا يقدر بثمن . وقد سعدت للغاية حين سمعت انك ستحضر العملية بنفسك ، لقد اعد الحاكم ذلك لكي يوجه ضربة لي ولكن سأردها عليه انتقاما منه . وها أنت

قد سمعت شرحي ورأيت الآلة وستشاهد في التو العملية دون تأثير من صفير كاذب او من نظرات الازدراء التي لا يمكن تفاديها في حضرة مجموعة من المتفرجين . فبكل تأكيد قد كونت حكمك واذا كان لديك بعض الشكوك الخفيفة فان منظر العملية سيبددها . والآن التمس منك ان تساعدني ضد الحاكم » . فصاح فيه الرائد مقاطعا وكيف استطيع ان افعل ذلك ؟ فهو مستحيل كل الاستحالة ، فلن اساعدك ولن اقف ضدك » . فقال الضابط :« نعم تستطيع » .

ثم لاحظ الرائد بشيء من الخوف وقد كور قبضتيه وكرر قوله وهو ما يزال اكثر تصميما « نعم تستطيع فعندي خطة مضمونة النجاح ،انت تعتقد ان تأثيرك قليل وأنا أعتقد العكس ، ولكن فلنفترض انك على صواب افلا يكون من الضروري – حفاظا على هذا التقليد – ان تبذل هذا القليل ؟ واذن فلتسمع الى خطتي . ان اول شيء يجب ان تلتزم به هو ان تتحفظ الى اقصى حد في آرائك نحو هذه الاجراءات. فحتى لو سئلت سؤالا مباشرا فلا يجب انتقول شيئا على الاطلاق . واذا اضطررت فليكن كلامك مقتضبا وعاما بحيث يفهمون انك لا تحب مناقشة هذا الموضوع وأن صبرك لا يحتمل الخوض فيه . واذا حملوك على ذلك فاستخدم لغة جافة ، انا لا اريدك ان تكذب بل ان تعطي اجوبة مقتضبة لا تحمل معاني محددة مثل «نعم قد رأيتها» او «نعم قد شرحت لي» لا اكثر من ذلك . وهناك طرق كثيرة يمكن ان تنم عنضجرك مع انها لا تبدو كذلك للحاكم لانه سيتخطى قصدك ويؤولها لمصلحته . هذا ما تعتمد عليه خطتي . وغدا سيعقد مؤتمر لكبار الموظفين في مكتب الحاكم وتحت رئاسته ، وبالطبع سيحوله الى مشهد عام في ارض المعرض التي ستعبأ بالمتفرجين ، وسأضطر الى المساهمة فيه وان كان هذا يصيبني بالغثيان وأنت بلا شك ستدعى اليه فلو تصرفت على حسب ما اقترحت فستكون الدعوة حينئذ هي غاية المطلوب ، واذا لم توجه اليك الدعوة لسبب ما فيجب ان نطلبها وستحصل عليها بلا شك.

وهكذا ستجد نفسك غدا في قاعة الحاكم وسيعيد النظر حتى يتأكد من وجودك . ثم يقدم للمستمعين بعد امور تافهة وسخيفة جدول المناقشة –وسيكون غالبا حول اعمال الميناء ولا شيء الا اعمال الميناء – ثم يأتي دور اجراءاتنا القانونية ، واذا لم يعرضها الحاكم او رؤي تأجيلها فسأطالب بذكرها ، وسأقف واعلن ان اعدام اليوم لم يكنعليه غبار فقد كان حالة واحدة وتمت بسرعة ، وهي حقا لم تكن حالة عادية ولكنني تغلبت عليها ، ثم بشكرني الحاكم –كما هي عادته- بابتسامة ظريفة ، ولكنه لا يستطيع ان يكبح نفسه فيمسك بالفرصة السانحة ويقول «قد اعلنت ان حالة اليوم لم يكن عليها غبار ، وأحب ان اضيف ان الخبير الشهير قد شاهد هذه الحالة ، وهو –كما نعرف- قد شرف مستعمرتنا بصفة استثنائية بزيارته لنا . ثم ان حضوره جلسة اليوم ايضا يعطي لهذه المناسبة اهمية خاصة . الا يمكن ان نسأل الخبير الشهير عن رأيه في طرقنا المتبعة في تنفيذ الاعدام وعمل الاجراءات التي تؤدي اليها» . وبالطبع سيكون هناك استحسان كبير وموافقة بالاجماع وسأكون انا اشدهم حماسة . ثم ينحني نحوك الحاكم ويقول «باسم الاعضاء المجتمعين اوجه اليك بعض الاسئلة» . وحينئذ ستقف وتتقدم نحوه ، ضع يديك حيث يراها الجميع والا فان السيدات سيمسكنها وبضغطن على اصابعك . وأخيرا ستتكلم . لا استطيع ان اتحمل قلق انتظار هذه اللحظة . لا تضع اية ضوابط على نفسك وانت تتكلم فأعلن رأيك بصوت عال واقترب من كرسي الحاكم واصرخ فيه بما تراه وتتمسك به . ولعل ذلك لا يكون من طباعك ولا من العادات المتبعة في بلدك ، حسنا . والطريقة الاخرى كذلك لا اعتراض عليها وذات تأثير فعال . واذن فاجلس ولا تقف وقل بضع كلمات همسا لا يسمعها الا الموظفون المحيطون بك . وهذا كاف للغاية فلا تذكر قلة الجماهير ولا العجلة التي «تزيق» ولا الرباط المقطوع ولا قطع اللباد المتسخة ، لا تذكر شيئا من ذلك فسأتحمل انا به ، وصدقني اذا لم ترغمه شكواي على الخروج فستجعله يعترف قائلا: «ايها الحاكم العديم انا اهين نفسي امامك ، هذه هي خطتي فهل ستساعدني على تنفيذها . بالطبع انت ترغب في ذلك ، بل واكثر انت تفرض على نفسك ذلك» . ثم احتضنه بكلتا ذراعيه وحملق في وجهه لاهث الانفاس . وكان قد القى جملته الاخيرة بصوت عال لدرجة ان كلا من الجندي والرجل قد فزعا من ذلك مع انهما لم يفهما شيئا وتوقفا عن الاكل ونظرا الى الرائد وهما يلوكان اللقمة الاخيرة .

وعند هذا الحد تأكد للرائد ما ينبغي ان يقوله ، لقد مر في حياته بتجارب كثيرة من هذا النوع كان يقابلها بحسم وشجاعة . اما الان في مواجهة الجندي والرجل فقد تردد حالما بلتقط انفاسه ولكنه اخيرا اجاب بما ينبغي قائلا «لا» . فيربت الضابط بعينيه مرات عديدة ولم يحول وجهه . ثم قال الرائد «هل تحب توضيحا ؟» فاومأ ولم يتكلم . فقال « لست اقرك على اجراءاتك حتى من قبل ان تفضي الي بخطتك – وبالطبع لن افشي بها على اي حال – وقد كنت اتساءل: هل يجب علي ان اندخل ، وهل سيؤدي ذلك الى شيء من النجاح. وقد ادركت الان لمن ينبغي ان اقول رأيي ، للحاكم بالطبع ، وقد اوضحت لي الامور اكثر من ان تأخذني الى جانبك . وقد هزني اخلاصك ولكنه لن يؤثر على حكمي» .

وظل الضابط صامتا ، ثم استدار نحو الالة ، وأمسك بمقبض قضيب نحاسي ، ثم حملق وهو يتراجع قليلا الى الوراء في «المهيمن» كما لو كان يتأكد بنفسه من صلاحيته . ويبدو ان الجندي والرجل قد توصلا الى فهم شيء ، فأشار الرجل للجندي بصعوبة بسبب الرباط المحكم وهمس له بشيء ما فأومأ الجندي .

وتبعه الرائد وقال له «لم تعرف بعد ما سأفعله ، سأخبر الحاكم برأيي في تلك الاجراءات ، ولكن ليس في مؤتمر عام فلن امكث كثيرا لأحضر مؤتمرات . اذ سأنصرف غدا باكرا ، او على الأقل سأبحر بسفينتي» . ولم يكن الضابط مصغيا اذ كان يهمس لنفسه «وهكذا لا نجد احدا يقتنع باجراءاتك» ثم ابتسم كعجوز يبتسم امام عبث طفولي ، وبعد ذلك استغرق في التدبير لأمر ما .

واخيرا قال «ها قد حان الوقت» ونظر نحو الرائد بعينين فيهما شيء من التحدي وشيء من طلب العون . فسأله الرائد ببساطة «وقت ماذا ؟» ولكنه لم يحصل على اجابة .

وقال الضابط للرجل بلطف «انت حر» وحين لم يصدق ما يسمع اكد له «نعم ، انت حر» ولاول مرة تدب الحياة الحقيقية في وجهه، هل ذلك حقيقة ؟ او هي نزوة عابرة من نزوات الضابط ؟ وهل ذلك الرائد الغريب هو الذي طلب منه ذلك ؟ اين الحقيقة ؟ يستطيع الانسان ان يقرأ كل هذه الاسئلة على وجهه . ولكن لم يدم ذلك طويلا فقد اراد الرجل ان يتأكد من ذلك وبدأ يخلص نفسه من الجراف .

فصاح الضابط «ستمزق الاربطة ، تريث وسنخلصك حالا» . وأشار للجندي لكي يساعده فيما هم به . وجعل الرجل يضحك من نفسه وهو صامت ، ويتلفت تارة شمالا نحو الضابط ، وتارة يمينا نحو الجندي وتارة نحو الرائد .

ثم امر الضابط قائلا «اسحبه» وكان لا بد ان يتم هذا بحذر بسبب حدة الجراف ، ولكن الرجل كان قد جرح ظهره وهو يحاول من قبل ان يخلص نفسه .

ولم يعد الضابط من الان يهتم بالرجل ، بل ذهب الى الرائد

وسحب الحقيبة الجلدية وجعل يقلب فيها حتى عثر على الورقة التي يريدها ، فاظهرها للرائد وقال له «اقرأ ما فيها» فأجابه «لا استطيع وقد اخبرتك من قبل اني لا استطيع ان افسر حروفها» . فقال الضابط «حاول ان تنظر اليها عن قرب» ثم اقترب منه لكي يقرآها سويا ، ولكن كل هذا لم يفد مما جعل الضابط يشير الى الحروف بأصبعه الصغير ـ ولا يلمسها خشية ان يلوثها ـ لكي يتابع معه الكتابة . وقد بذل الرائد جهدا لمجرد ان يرضيه فقط لانهكان عاجزا تماما عن المتابعة . وبدأ الضابط يتهجى الجملة حرفا حرفا حتى قرأها ثم قال «ان معنى هذه الجملة هو «كن عادلا» ، وبكل تأكيد تستطيع ان تقرأها الان» . فانحنى الرائد كثيرا نحو الورقة حتى ان الضابط خشي ان يلمسها فجذبها بعيدا ، فلم يعقب على ذلك وكان واضحا انه لا يستطيع القراءة ، فقال الضابط موضحا اكثر «كن عادلا هذا ما تعنيه تلك الجملة» فأجابه «ربما ، فانني مستعد ان اصدقك» . فقال له باقتناع «حسنا» ثم تسلق السلم وفي يده الورقة حتى وضعها بمنتهى الحرص داخل «المهيمن» ثم جعل يقوم بتغيير وضع العجلات المشرشرة كلها ، وكان هذا العمل شاقا وخاصة انها تحتوي على عجلات صغيرة جدا ، ومن ثم اختفى رأسه كلية في الداخل دلالة انهماكه في العمل .

وجعل الرائد يلاحظ وهو تحت ما يحدث بدون فتور حتى تصلبت رقبته وضاقت عيناه من اشعة الشمس . اما الجندي والرجل فقد انشغل كل منهما بالاخر ، فقد استطاع الجندي ان يخرج «بالسونكي» قميص وبنطلون الرجل من المقبرة ، وكان القميص متسخا جدا فغسله الرجل في الجردل ، وحين لبسهما لم يتمالكا نفسيهما من الضحك فقد كانا ممزقين من الخلف . وجعل الرجل يروح ويجيء بهما لكي يضحك الجندي الذي القى على الارض وعض ركبتيه سرورا . ثم ثنيهما لنفسيهما اخيرا وجعلا يكتمان الضحك احتراما للسيدين .

وأنهى الضابط عمله اخيرا ، والقى نظرة وهو يبتسم على كل اجزاء الالة ، واغلق غطاء «المهيمن» الذي كان مفتوحا ، وهبط من السلم ونظر الى المقبرة ، ثم الى الرجل فارتاح حين وجده قد ارتدى ملابسه وتوجه ليغسل يديه في الجردل فتذكر انه قذر للغاية ، فتضايق من ذلك ، واضطر الى حكهما في الرمل ، ثم اعتدل في وقفته وجعل يفك ازرار «الجاكته» الرسمية . وفي اثناء ذلك سقط في يده المنديلان فقال وهو يرمي بهما الرجل «ها هما منديلان» ثم قال للرائد وهو يتمم حديثه «هدية من السيدات» .

وكان يقبض على ملابسه بحب على الرغم من انه كان يخلعها في عجلة ، وجعل يرتب بأصابعه على «مشبك» الجاكته الفضي ويخلخل الزرار عن موضعه . ولكن هذه العناية لم تتفق مع الواقع ، فحالما انهى خلع ملابسه قذف بها نحو المقبرة ، ولم يكن باقيا عليه الا السيف والحزام ، فاستخرج السيف من الجراب وحطمه ، ثم ضم اجزاءه الى الحزام والجراب والقى بألجميع نحو المقبرة فقعقعت من شدة الالقاء .

ثم وقف عاريا ، وعض الرائد على شفتيه ولم يتكلم . فقد عرف ما سيحدث ورأى من الحكمة الا يمنعه من شيء . فان ما عزم عليه هو عين العقل ولو كان في مكانه لما فعل غير ذلك لان ما يعتز به قد اقترب من نهايته نتيجة لتدخله .

ولم يفهم الجندي ولا الرجل شيئا مما يحدث بل ولم يشاهداه ، فقد كان الرجل سعيدا بالمناديل ثم اختطفهما منه الجندي بغتة وخبأهما تحت الحزام فحاول ان يستردهما فمنعه وجعلا يتصارعان بشيء من المزاح . ولكن ما ان وقف الضابط عاريا حتى اثار انتباههما ، وراح الرجل يضرب اخماسا في اسداس فلعل الحظ سنح له وما جرى له سوف يجري للضابط . ولعل هذا الرجل الغريب هو الذي امر بذلك ، هذا هو عين الانتقام ، ومع انه لم يقاس حتى النهاية الا انه سيثأر له حتى النهاية ، ومن ثم طافت على وجهه ابتسامة صامتة وعريضة صاحبته طيلة الوقت .

واستدار الضابط نحو الالة وأمالها لكي يضع نفسه فيها ، واقترب من الجراف يرفعه ويخفضه عدة مرات حتى كان في الوضع المناسب ، ثم لمس حافة السرير فابتدأ يهتز واقتربت السكينة من فمه فنفر منها باديء ذي بدء ولكنه وطن نفسه عليها . وتم كل شيء ما عد الاربطة فقد كانت معلقة على الجوانب فلم تكن هناك حاجة لربطة . وقد رأى الرجل الاربطة المعلقة وظن ان الاعدام لا يتم الا اذا كانت الاربطة مشدودة فاشار بحماسة للجندي ثم اسرعا نحو الضابط ليوثقاه . اما هو فكان قد مد قدمه ليدفع الذراع التي تدير المهيمن وحين رآهما مقبلين اعادها ، ولكنه لم يستطع ان يصل الى الذراع بعد ان وثقاه ، وقد عجز كل منهما عن ان يجره ، اما الرائد فقد صمم على الا يتدخل بشيء . ولكن ما انربطت الاربطة حتى ابتدأت الماكينة تعمل دون الحاجة للذراع وأخذ السرير يهتز ورفرفت الابر فوق الجلد وارتفع الجراف ثم هبط . وحين تذكر الرائد ان احدى العجلات على وشك ان «تزيق» جحظت عيناه ، ولكن تم كل شيء بهدوء فلم يسمع حتى أقل طنين .

ولم تعد الالة تجذب الانتباه بسبب الصمت الذي احاط بها ، ولذلك انصرف الرائد الى مراقبة الجندي والرجل الذي بدا منتعشا اكثر من اي شخص ، وكان يثيره كل شيء في الالة ، فمرة ينحني نحوها ومرة يشب على اطراف اصابعه وهو يشير للجندي الى اجزائها . وقد تضايق الرائد منهما ولم يحتمل منظرهما ، فصاح فيهما «عودا الى البيت» . ولم يمانع الجندي اما الرجل فقد اعتبرها عقوبة والتمس منه ويداه مبسوطتان ان يسمح له بالبقاء ، بل انه ركع على ركبتيه حين هز الرائد رأسه علامة الرفض . ومن ثم عرف الرائد ان الكلام وحده لا يكفي ، فهم ان يذهبأليهما ويطردهما ، ولكنه سمع ضجة آتية من «المهيمن»فنظر فوقه ، يا ترى استريق العجلة بعد كل ذلك ؟ ولكن الامر كان يختلف عن ذلك تماما ، فقد ارتفع غطاء المهيمن ثم انفتح على سعته وهو يفرقع . وارتفعت اسنان العجلة المشرشرة ، بل ان العجلة قد ظهرت كلها وكان قوة هائلة تضغط عليها فارتفعت حتى الحافة ثم سقطت وتدحرجت قليلا فوق الرمال على حافتها ثم انبسطت على الارض . وتبعتها عجلة ثانية ثم عجلات اخرى كبيرة وصغيرة وكان يحدث لها ما حدث للعجلة الاولى . وفي كل لحظة يخيل للانسان ان محتويات المهيمن قد انتهت ولكن مجموعات منالعجل كانت ترتفع ثم تسقط ثم تتدحرج على الرمال حتى تنبسط على الارض، وقد خلب هذا المنظر لب الرجل فنسي تماما امر الرائد وجعل يحاول بدأب ان يمسك بواحدة منها ويحث الجندي على مساعدته ، ولكنه كان يسحب يده لان عجلة اخرى تأتي فتفزعه وهي تتقدم في سيرها .

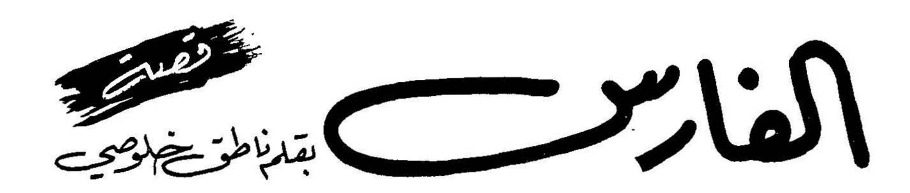
وأحس الرائد بحرج شديد فان الالة سوف تتمزق اربا ولم يكن صمتها الا خداعا ، وأحس انه قد اخطأ حين لم يمنعه من هذا المصير . وقد استأثرت هذه العجلات المتقلبة بانتباهه فلم يعد يهتم ببقية اجزاء الالة حتى فارقت العجلة الاخيرة المهيمن فانحنى نحو الجراف ففوجيء لانه لم يكن يكتب بل كان يطعن ولم يكن السرير يقلب الجسد بل كان يرتفع به مقشعرا نحو المسامير . وقد اراد الرائد لو كان ممكنا ان يوقفها فهذا ليس تعذيبا فحسب بل هو قتل وألم . فمد يديه نحوها ولكن الجراف ارتفع في تلك اللحظة وقد انغرز فيه الجسد وتحرك جانبا كما هي عادته حين تأتي الساعة الثانية

عشرة . وفاض الدم في قنوات كثيرة ولم يكن مختلطا بالماء لان الرذاذ لم يندفع من الابر . ولم يتزحلق الجسد من الابر مع الدماء ، بل ظل معلقا فوق المقبرة ، وقد حاول الجراف ان يرجع الى وضعه الاول ولكنه أحس بأنه لم يتخلص من حمله فظل فوق المقبرة ، وحينئذ صاح الرائد فيهما «اقبلا وساعداني» ثم تشبث بأقدام الضابط وامسك الآخران برأسه وحاولوا تخليصه تدريجيا من الابر ، ولكن الذكاء خانهما فابتعدا عن الوضع المطلوب فتوجه اليهما الرائد وأمرهما بالبقاء عند الرأس . ثم التفت على كره منه نحو وجه الميت فوجده كما لو كان حيا ، فلا اثر على الضحية وكأنها لم تلق ما لاقاه الاخرون من الآلة . وكانت شفتاه مزمومتين بقوة وعيناه مفتوحتين ولم يتغير فيهما التعبير الذي كان يلازمه وهو حي ، ونظراته هادئة وراضية ، وقد انغرس في جبهته طرف الشوكة الكبيرة .

وما ان وصل الرائد وخلفه الجندي والرجل الى اوائل منازل المستعمرة حتى اشار الجندي الى احداها وهو يقول «ها هو المقهى» .
وكان عبارة عن فسخة فوق ارضية المنزل منخفضة وذات تجاويف وقد اسودت حيطانها وسقفها من الدخان وتؤدي على طول امتدادها الى الطريق . ومع ان هذا المقهى قد بدا مختلفا عن بقية المنازل التي كانت تبدو متهدمة – ولا نستثني من ذلك قصر الحاكم – الا انه قد اثار في الرائد شعورا تاريخيا واحساسا بجاذبية الايام الماضية . واقترب منه يتبعه رفيقاه ثم انحدر الى اليمين بين الموائد التي استقرت فوق الطريق وصافحه هواء ثقيل وبارد يأتي من الداخل . ثم قال الجندي «هنا مدفن الحاكم القديم فان القسيس لم يسمح بدفنه في الكنيسة واحتاروا اين يدفنوه ، وأخيرا دفنوه هنا ، وبكل تأكيد لم يقل لك الضابط شيئا من ذلك». فلم يصدق الرائد وسأل «واين اذن المقبرة؟» فجرى امامه كل من الجندي والرجل وهما يشيران نحوها . ثم قاداه خلف الحائط حين كان يجلس بعض من الرواد وكان واضحا انهم من عمال الميناء فهم اشداء وذوو ذقون قصيرة سوداء ولامعة . ويبدو عليهم الفقر والمسكنة فهم بدون «جاكتات» وقمصانهم ممزقة . وحين اقترب منهم نهضوا والتصقوا بالحائط وحدقوا فيه ثم اطلقوا الهمس حوله وهم يقولون «انه غريب ويريد أن يرى المقبرة» ثم دفعوا احدى الموائد فظهرت الحجارة ، وكانت المقبرة بناء بسيطا ومنخفضا يمكن ان تغطيه احدى الموائد وعليه كتابة بحروف صغيرة جدا اضطر معها الرائد ان يركع على قدميه ليتمكن من قراءتها فاذا بها تقول «هنا يستريح الحاكم القديم ، وقد اقام له اتباعه الذين لا يظهرون الان هذه المقبرة . وبعد سنين معينة – كما تدل النبوءة – سوف يظهر من جديد ويقود اتباعه من هنا ليستولي على المستعمرة كلها ، فعليكم بالانتظار والاخلاص» . وبعد ان قرأ ذلك وقف فرأى الجميع واقفين حوله وهم يبتسمون سخرية مما قرأ ويتوقعون منه ان يوافقهم على هذا ولكنه تجاهلهم ، ثم وزع عليهم بعض المال وانتظر حتى عادت المائدة فوق المقبرة ، فترك المقهى واتخذ طريقه نحو الميناء .

والتقى الجندي والرجل ببعض المعارف على المقهى فاخروهما ، ولكنهما سلما بسرعة وغادراهم حتى يستطيعا ان يلحقا بالرائد الذي كان قد وصل الى منتصف المنحدرة المؤدية الى القارب ، فاندفعا نحوه لعلهما يحملاه على ان يأخذهما معه . وبينما هو يساوم صاحب القارب ليحمله الى الباخرة اسرعا بخطوات السلالم بصمت لانهما لا يجسران على الصياح . وفي الوقت الذي وصلا فيه الى نهاية السلالم كان قد ركب القارب وأقلع به مبتعدا عن الشاطىء وحاولا ان يقفزا الى القارب ، ولكنه رفع حبلا معقودا وثقيلا وهددهما به فمنعهما من القفز .

القاهرة — ترجمة عبد الحميد ابراهيم



في الصباح المغسول بوهج الشمس تحركت حوافر الجواد الاشهب راسمة نقطة البداية على حبات الرمل الداكن.. من وسط الفارس تدلى سيفه طويلا حتى كاد يلامس الارض .. لهذا السيف في قلب الفارس مكانة لا تدانيها مكانة اي شيء اخر .. انه يحمل نكهة تاريخية معتقة حيث ظل لمئات من السنين ارثا مقدسا يرثه الابناء عن آبائهم جيلا بعد جيل الى ان آل اليه اخيرا منذ سنوات ـ وفي بيته ظل السيف زمنا ، معلقا بشكل مهيب على جدار طيني نظيف ولكن الغبار المتساقط عليه عبر الايام لم يخف آثار الدماء المتجمدة على وجهه .

في لحظات مفاجئة سار الفارس ـ ربما في حالة لاوعي ـ بخطوات محمومة باتجاه السيف المعلق على الجدار ووقف امامه طويلا ، ثم ما لبث ان رفعه عن الجدار وحمله معه وامتطى صهوة جواده الاشهب .

ليس امام الفارس غير امتداد لا متناه من الرمل وغير الكثبان التي تتناثر كالقبب المبنية على قبور الموتى في مقبرة قديمة .. كان ظل الفارس يرتمي على الرمل وما يلبث ان يصبح اكبر فاكبر حتى يتعملق ..

مد يده الى السيف يتحسسه ـ قد تكون هذه الرحلة بابا ينفتح على الموت ! ساوره تردد مشوب بالقلق .. منذ صباه اصيب بنوبة متشنجة من التردد ما زال يعاني منها رغم انه اجتاز عتبة الاربعين . لم يكن قادرا على ان يختار بسهولة .. يوم مات ابوه سحبته زوجة ابيه الثالثة من يده الى حيث يتدلى السيف على الجدار وقالت له: ((لقد ورثت هذا السيف عن ابيك !)) وكانت تلك العبارة قد حركت في داخله هزة من الكره لابيه .. انه الابن البكر وعليه ان يحسن التصرف في تحمل المسؤولية التي القيت على كتفيه .. ولكن ما الذي يفعله بهذا السيف الذي يشده الى ما لا يحب ؟.. وتذكر ان اباه المرحوم ابقى السيف قطعة اثرية معلقة على جدار طيني فما الذي يمنعه من ان يبقيه في مكانه ؟

كان الهواء يلاعب كوفيته الناصعة البياض .. وتتصاعد ذرات من الرمل لتترسب على وجهه الاسمر البيضوي الشكل ، وتتسرب الى فمه وانفه فتعيق تنفسه قليلا . قد يكون الارتداد قرارا ذاتيا مقبولا لديه ولكنه في نفس الوقت سيكون عملية لها مردودها المخجل ـ مرة هي الحياة ولذيذة معا !! يعرف ان هناك من يسير عاريا تحت لهب الشمس الصيفية المحرقة ، ويشعر بالرضا وهو يتحسس ملابسه الانيقة المنتقاة بعناية ..

ـ متى تعود يا ابي ؟

حفر هذا السؤال مكانا له في ذهنه .. كان صوت (علي) يرن في اذنيه ـ لحوح هذا الصغير في تساؤله الى حد الازعاج احيانا ـ ساوره شعور بان سؤالا كهذا حق مشروع مارسه (علي) معه .. حين يعود سيدوخه بسلسلة من الاسئلة : (اين كنت يا ابي ؟ وماذا فعلت؟ ولماذا اخذت هذا السيف معك ؟ وكيف كانت النتيجة ؟ ...). ليس في ذهنه الان ما يستطيع ان يرد به على هذه الاسئلة ولكن قد تتقاذف الاجوبة الى وجه الصغير ذاتيا وبشكل عفوي حين يعود .

قد يعود وسيفه يقطر دما ! وقد يعود وكوفيته الناصعة البياض ملطخة بالدم او بالوحل .. هذه احتمالات واردة في ذهنه . واقحم احتمال جديد نفسه في ذهنه ، قد يسبت بين طيات الرمل في فصل القيظ .. فزع لهذا الاحتمال المرعب . السبات في موسم القيظ ظاهرة مثيرة للخجل .

حين يقف هذا الاحتمال الجديد على قدميه ، ستمتد الالسنة لتنهش لحم جسمه وهو واقف ثم لا يلبث ان يتحرك هيكله العظمي ليسقط بعدها في حفرة عميقة من الوضاعة ..

كانت ارجل الجواد تغوص في الرمل احيانا فيخلعها بعناد . تحسس سيفه من جديد . كان يمتد حتى يكاد يلامس الارض .. شعر بأن الجواد قد بدأ يحس بالتعب ولكنه كان يواصل السير تحت الشمس .

***

عند الظهيرة عاد الفارس من رحلته مهزوزا .. كان وجهه مغسولا بالرمل ، وجسمه ينضح تعبا وألما وكانت انفاسه لاهثة . وضعوه على سريره وعلقوا سيفه الملطخ بالدم فوق رأسه .. علقوه على الجدار من جديد !..

في باحة الدار سألت امرأة قريب له زوجته :

ـ كيف حاله الان ؟

ـ انه في حالة خدر كامل ..

وفي خارج الجدران الطينية دار همس ما لبث ان تحول الى

لغط مسموع :
ـ يقولون انه يحمل جراحا في ظهره !
ـ وان بعض جراحه قاتلة .
ـ لقد تعفر وجهه بالتراب .
ـ انهزم !
ـ انهزم .. انهزم ..
وقال رجل يعتمر عمامة خضراء :
ـ لم يزرني قبل ان يبدأ الرحلة .
وقال رجل آخر :
ـ لبس رداء البداوة حين رحل ..
كانوا خارج الجدران الطينية يجيدون فن التحدث عنه .
حين رفع رأسه من الوسادة كان الوقت ليلا وكانت الجراح التي في ظهره تؤلمه بشكل قاس . فتح عينيه على كتلة من الظلام المكثف ولم يكن هناك بصيص من نور، من خلال الشقوق الضيقة في الجدران تسرب الى اذنيه صوت عويل الريح الصحراوية الموحش . احس بطعم الرمل مالحا في فمه ، وفرك عينيه ولكن الظلام كان اكثف من ان يمنح عينيه حرية الرؤية بوضوح .. مد يده الى ظهره وأحس بسائل لزج يبلل اصابعه .. تأوه قليلا وأراد ان يصرخ .. لا يعرف اين هو الان بالضبط ! ملغاة حدود الزمان والمكان عنده الان.. تترافص الصور السوداء المحمومة في رأسه . كان متعبا حين سقط فتوالت عليه الطعنات . كان شبه اعزل ولم تسنح له الفرصة لان يمارس استعمال سيفه الطويل الا قليلا .
كان ضوء الفجر قد بدأ يتسرب عبر كوة صغيرة في الجدار المطل على باحة الدار وبدأت معالم الاشياء تتبين امامه . حين سقط لامست عظامه الرمل الساخن .. ان اضلاعه تلامس الان فراشا وثيرا من الصوف .. اخذ يجول ببصره في ارجاء الغرفة ، وتجمد بصره عند خط يمتد طويلا كالافعى على الجدار .. انه مرة اخرى !! شهق بعنف .. لو ان لاسنانه القوة على ان تقطع الحديد لتناوله الان وكسره الى قطع صغيرة ! مد يده ليلقي به بعيدا ولكنه وجد انه غير قادر على الوصول اليه وهو في حالته الراهنة . صرخ صرخة افزعت زوجته التي كانت ترقد بقلق في غرفة مجاورة . فجاءت مسرعة . أيطلب اليها ان ترفع هذا السيف الطويل المعلق فوق رأسه وتلقي به في مكان مجهول ؟ كان وجهها مشرقا رغم مسحة الوجوم التي كانت بادية عليه. منذ تزوجها عرف انها تعشق الشهامة .. وقفت عند رأسه في حالة تأهب لتلبية اي طلب لديه .. نظر الى السيف وكانت قطرات من الدم ما زالت ندية . قطرات جديدة . قد يكون هذا الدم دمه هو . فحين سقط على الرمل سقط السيف تحته .. هذه اذا طبعات جراحه على وجه السيف ..
اغمض عينيه واسند رأسه الى الجدار .. صاحت زوجته :
ـ ما بك ؟ أانت بحاجة الى شيء ؟
ـ اريد قليلا من الماء .
كانت قطرات الماء تنسل الى جوفه المحموم في حين كانت عيناه تختلسان النظر الى قطرات الدم العالقة بالسيف .. ماذا لو تحول الماء الى دم !
ـ اذهبي .. فانا بخير ..
انسحبت زوجته الى الغرفة الاخرى بهدوء .. لم يكن بمقدورها ان تعارض . المعارضة ، عنده ، قمة الدناءة .

***

في ليلة مشحونة بالغضب نهض الفارس على قدميه .. تحسس جراح ظهره فوجدها قد التأمت .. سار وهو في حالة وعي كامل ، واخرج من زاوية الغرفة كوفية حمراء جديدة . كانت كوفيته البيضاء ملطخة بالدم .. رفع السيف الذي كان يمتد اطول من قبل وحمله معه .. ومع تسلل اول خيوط الفجر الى باحة المنزل امتطى صهوة جواده الاشهب وغاب في رحلة جديدة ..

العراق ـ كربلاء — ناطق خلوصي

السَّيفُ وَالقَنْدِيل

(١)

عندما غاب عن الارض ،
نداء الانبياء
سكت الله ،
وأهدى صوته ،
لضحاياه ،
فكان الشعراء .

(٢)

يا احبائي ،
من منكم نبيٌ ،
صوته ،
صوت اله
يا احبائي ،
من يكسر سيف الموت
عن نهر حياه .

(٣)

في شتاء الحب ،
في ليل جليد الكلمات
يسأل العاشق ،
عن نار ،
وعن نجم يضيء انظلمات
آه .... من يحملُ قلبا ،
جرحه ينزف نار
يمنح الانسان ،
في ليل شتاء الحب ،
قنديل اخضرار .

(٤)

يا أحبائي ،
شمس الاغنيات
سقطت في البحر ،
والبلبل غنى قمر السجن ،
فلما غاب في الدائرة الزرقاء ،
مات .
يا أحبائي ،
متى ينشق ليل العالم الصخري ،
عن شمس جديده
عن نبي ،
ينزل الوحي ،
على أهداب عينيه ،
قصيده .

بغداد — حسين جليل

اتجاهات الشعر الحر

تأليف حسن توفيق

من الكتب الجديدة التي تناولت حركة (الشعر الحر) واتجاهاتها، ذلك الكتاب الذي صدر عن المكتبة الثقافية بالقاهرة تحت عنوان (اتجاهات الشعر الحر) للشاعر حسن توفيق . وهذا الكتاب ـ الصغير الحجم والعدد ـ جدير بالقراءة لاسباب :

١ ـ انه يصدر في مرحلة تبلورت فيها حركة الشعر الحر بحيث اصبحت بحاجة الى مثل هذه الدراسة التقييمية ، لتبين اتجاهاتها الخاصة ، والإطر التي تنتظم شعراءها ، ثقافية واجتماعية وغيرها .

٢ ـ ما جاء في هذا الكتاب من آراء وملاحظات أرضت الكثير، واغضبت البعض مثل الشاعر احمد عبد المعطي حجازي ، حيث رد على المؤلف في (روز اليوسف) القاهرية في احد اعداد شهر اغسطس ١٩٧٠ ردا ملاه بالشتائم الفليظة ، لذا فيجب الوقوف امام ما جاء في هذا الكتاب ، لنرى ان كان لمؤلفه الحق (ان يتعلم الحلاقة في رؤوس الاخرين) حسب تعبير احمد حجازي ام لا .

لا اود وانا بصدد الحديث عن هذا الكتاب ان اقوم بتلخيصه بقصد تقديمه للقارىء ، فمن يود تلخيصه سيجد نفسه مضطرا لنقله كما هو ، لانه في غاية التركيز ، مما يجعلني اصدر اول احكامي عليه من انه (مخطط هيكلي) لكتاب يحمل اسم (اتجاهات الشعر الحر)، بحاجة الى ان يبدأ المؤلف تفصيل ما جاء في هذا المخطط الهيكلي، مع تزويده بالنماذج الوافية لكثير من الشعراء في مختلف الاجيال والاطر . ويبدو المؤلف في البداية بأنه صاحب فكر موضوعي بعيد عن التحليق في اوهام المثاليات الميتافيزيقية ، حيث انه من انصار ومؤيدي ان يكون الشاعر صاحب (شهوة لاصلاح العالم) على حد تعبير (شللي) . والواقع انه في مثل هذا العصر المعقد من كل نواحيه، حيث ينتشر الظلم والاستغلال ، وتبدو الغلبة للظالمين والمستغلين، في مثل هذه الظروف والاحوال يتحتم على الشاعر ان يكون كالفيلسوف والنبي (لان كلاً منهم يرى النقص فلا يحاول ان يخدع عنه نفسه ، بل يجهد في ان يرى وسيلة لاصلاحه) كما يقول صلاح عبد الصبور احد هؤلاء الشعراء القلائل ، الذين يرى انهم من الواجب ان يكونوا (كالفلاسفة والانبياء) . ونظرا لان هذا هو مفهوم المؤلف حول مهمة الشاعر ، نراه يهاجم بعنف (النقاد الدونكشوتيين) الذين يطالبون الفنان بان يدفن رأسه في الرمل ، وأن يغمض عينيه عن النقائص التي تعوق تقدم الانسان .

ورغم ما يحاول ان يبدو به المؤلف من دقة في الاحكام الا انه يطلقها احيانا بتصميم شديد دون ان يأتي بالادلة الكافية لاقناعنا باحكامه هذه . يقول ـ مثلا ـ «استطيع ان ازعم مطمئنا ان بدر شاكر السياب اول من كتب الشعر ـ ويقصد الحر بالطبع ـ في الوطن العربي وليس لويس عوض او نازك الملائكة» . وفي الواقع ان هذا الحكم مجرد (زعم) فعلا ـ حسب تعبير صاحب الحكم نفسه ـ وذلك لانه هو نفسه يقول «لا يمكن للباحث المتعمق ان يتصور امكان نشوء حركة شعرية جديدة مخالفة لما سبقها لان شاعرا من الشعراء دعا اليها ، فكان ان انساق وراءه بقية الشعراء دون روية او تفكير وذلك ما لم يكونوا مهيأين بطبيعتهم لتعضيد هذه الحركة ، وعلى هذا الاساس فاننا لا نتصور ان قصيدة للدكتور لويس عوض وأخرى لنازك هما اللتان فجرتا حركة الشعر الحر في ارجاء الوطن العربي الكبير، ما لم تكن نفوس الشعراء الاخرين مهيأة لاستقبال حركة شعرية جديدة» .

كيف يكون المؤلف منطقيا مع رأيه هذا الذي يرى فيه ان قصيدة لا تفجر (حركة شعرية جديدة) ، في حين انه يجعل الريادة في هذا المجال للسياب لمجرد انه قال قصيدة ، قال غيره مثلها وقبله بسنوات. لست ادري كيف يكون المؤلف مطمئنا لهذا (الزعم) رغم انه يعترف بارهاصات سابقة للسياب ونازك في هذا المضمار . وفي نفس الوقت هل يستطيع ناقد ما ان ينصب نفسه (خليل بن احمد) للشعر الحر، يضع له قوانين وحدودا معينة كما يريد ، ثم ينظر من اول من كتب حسب هذه الحدود والقوانين لينصبه رائدا للشعر الحر . ان في هذا الامر تعسفا لا تعترف به طبيعة نشأة الفنون بمختلف انواعها . اما في ميدان الشعر الحر فالناقد الموضوعي هو من يقول : (بدأت ارهاصات هذا الشعر عند فلان وفلان في عام كذا ، واستمرت هذه الارهاصات الى ان تطورت وتبلورت على يد فلان وفلان في عام كذا) ، وذلك لنكون ملتزمين بما يراه المؤلف من انه من غير المعقول ان تفجر قصيدة واحدة حركة شعرية جديدة .

ولقد كان الشاعر موضوعيا في تحليل وترتيب (الاجيال الثلاثة) التي سارت في درب الشعر الحر . وفي هذا المجال استطيع ان اتفهم ضرورة الوقفة بالتحليل والنماذج امام شعراء رواد كالسياب وعبد الصبور ، لان الواحد منهم قد نحت فعلا الكثير من نفسه ، فقدم للحياة الادبية ما اثرى حركة الشعر الحر وطورها فعلا ، ورصف الكثير من مزالقها . ولكن في نفس الوقت لا احد ينكر ان المؤلف تعامى عمدا عن شعراء كان يجب ان يقف امام عطائهم ، على سبيل المثال احمد حجازي وعز الدين المناصرة وغيرهم . ويبدو هذا التعامي العمد عندما نراه يذكر ويقف امام شعراء لم يقدموا للحركة الشعرية شيئا يذكر ولا داعي لذكر اسمائهم .

من الاحكام غير الواضحة كما اوردها الشاعر ، بل شابها الخلط واحيانا الغموض الخاطىء ، ما اورده المؤلف عند الحديث عن الأطر الاجتماعية لشعراء الشعر الحر . في تحديده للاطار الاول (اطار الشعراء البورجوازيين) كان تعريفه لهم واضحا اذ يقول: (هؤلاء الشعراء يحاولون ان يجمدوا الاوضاع الجائرة على ما هي عليه لانهم يدركون ان كل خطوة يخطوها المجتمع في طريق تحقيق العدالة الاجتماعية ليست سوى خطوة من الخطوات التي تعمل بالقضاء عليهم وتسهم في تقويض عالمهم) . هذا رغم ان هذا الوصف ينطبق اكثر على البورجوازية الكبيرة . ولكن المؤلف اورد هذا الحديث مصمما تحت عنوان (شعراء البورجوازية) دون ان يعرف ان لكل من البورجوازية الكبيرة والصغيرة شرائح مختلفة ، منها المتقدم والمتخلف ، وكل تختلف مواقفه حسب (الشريحة) التي ينتمي اليها ضمن (بورجوازيته) صغيرة ام كبيرة .

اما حديثه عن الاطار الاجتماعي الثاني (اطار شعراء الصفوة) فهو بحاجة الى وقفة اطول ، خاصة امام تعريفه لما يقصده من تعبير (الصفوة) . يعرف هذه (الصفوة) بانها (الشعراء الذين برزوا من صفوف الطبقات الكادحة في بداية امرهم ، ثم تدرجوا شيئا فشيئا في السلم الاجتماعي ، الى ان كونوا ما يشبه «الصفوة» التي كثيرا ما تحدث عنها اليوت ، مبينا ان هذه الصفوة هي المجموعة الجديرة بان تقود المجتمع) . ليس مفروضا ان اسلم بهذا القول لمجرد انه صدر عن اليوت فانا في تصوري ان هذه «الصفوة» ان كانت فعلا حسب تعريف المؤلف لها ، فينبغي ان لا يترك لها زمام القيادة ـ كما يقول ـ ولا حتى مجرد سماعها والتاثر بها والانفعال بما تقول . فهي حسب تعريف المؤلف لها صفوة من (ابناء الكادحين) ، ولكن بدلا من بقائهم بين صفوف طبقتهم ، يشعرون ويناضلون من خلالها ، مدعومين بحسهم الطبقي ، ومعايشتهم الطبقية الحقيقية ، بدلا من هذا نراهم ينسلخون ـ عن طبقتهم ـ الى اعلى ، وبعد ان كان الشاعر منهم «يبدو متوحدا مع الاخرين من ابناء طبقته الكادحة الى حد كبير ، اصبح «يتحدث

عن ابناء طبقته هؤلاء وكأنه ينظر اليهم من عل)) .

ان منطق الحياة المادي يؤمن بحق الملايين المسحوقة المستغلة في العيش الكريم ، وينظر الى (الصفوة المختارة) من (البرجوازية) -ان كانت وطنية- ان تنسلخ عن طبقتها ، لتعيش معايشة حقيقية بين دمع ابناء الطبقة الكادحة ، ليتسنى لها بالتالي ان تقودها في نضالها ، بحكم الفارق في المستوى الفكري والعقلي عند كل منهما .

لا احد ينكر ان دور القيادة في الوطن العربي في النضالات الوطنية لا زال في كل ميادينه متروكا (للبرجوازية الصغيرة) ، لكونها ذات شرائح مختلفة ، ولتفوقها الفكري على الطبقات العاملة العربية ، وبالتالي لا زالت (البرجوازية الصغيرة) طبقة حليفة لطبقة العمال في نضالها اليومي . لا احد ينكر هذا ولكن ما هو بحاجة الى تفسير ذلك المنطق المعكوس الذي يأتي به المؤلف حول (انسلاخ) الفرد من طبقة (الكادحين) ليصبح (صفوة عليا) ثم يطالب له بالقيادة رغم انه يعترف ان هذا الفرد اصبح لا يعايش طبقته الاولى ، انما ينظر اليها من عل . وكان يجب عليه ان يسمي هذه (الصفوة) بصريح العبارة (بورجوازية متسلقة) ما دامت قد انسلخت عن طبقة العمال الى اعلى.

ولكن المؤلف يعترف -دون ان يدري- انه صنف هذه الصفوة تحت طبقة (البورجوازية الكبيرة) . فهو يقول حين يتحدث عن اطار (البورجوازية الصغيرة)، وهو بصدد تعريف شعراء هذا الاطار.. ((هم الذين لم يستطيعوا ان يتدرجوا في السلم الاجتماعي لكي يلتحقوا باطار شعراء الصفوة)) .. فهذا الشاعر البورجوازي الصغير الذي يتطلع الى التدرج في السلم الاجتماعي ((الى اعلى)) ، فهو ان نجح في هذا التدرج ، فسيقوده الى موقع البورجوازية الكبيرة حسب المفهوم العلمي للمادية التاريخية . ولكن بما ان هذا الشاعر البورجوازي الصغير لم يستطع التدرج في السلم الاجتماعي ((الى اعلى)) ، وبالتالي لم يستطع الوصول الى السلم الاجتماعي لهذه ((الصفوة)) فحتما ستكون هذه ((الصفوة)) برجوازية كبيرة ، يتطلع البورجوازي الصغير ان يصل لموقعها الاجتماعي ، وكل ذلك حسب تعبير وتعريف المؤلف .

بهذه التعريفات وهذا المنطق المعكوس الذي يدل على جهل بحقائق المادية التاريخية للمجتمع الانساني ، يدين المؤلف شعراء (الصفوة) الذين اراد هو في واقع الامر ان يتعاطف معهم ، وكشف مواقفهم الحقيقية دون ان يريد ذلك .

وفي اماكن اخرى كان ينقص المؤلف الجرأة والصراحة ، فهو حين يتحدث عن التجربة الحادة التي انضجت قصيدة (دمشق والزمن الرديء) للشاعر الفلسطيني يوسف الخطيب ، يقول ضمن ما قاله عن هذه التجربة الحادة .. ((لمس كيف ان الانظمة الرجعية في الوطن العربي لا تلقي بالا الى قضية فلسطين الا من باب المتاجرة والمفاخرة، كما لمس ان بعض الانظمة الاخرى ترفع الشعارات وتعلق اللافتات دون ان تعمل على الخوض بها في خضم الممارسات العملية)) . مثل هذه الاقوال تنقصها الجرأة في التوضيح والتشريح ، خاصة في هذه المرحلة من نضالنا الوطني حيث اصبحت الانظمة التي ترفع الشعارات واللافتات اكثر خطرا من الانظمة الرجعية .. فهذه معروفة انها (رجعية) والشعب دائما يضعها تحت وضمن دائرة غضبه ... اما الانظمة الاخرى فهي تغطي نفسها ببريق اللافتات وهدير الشعارات ، فتبقى -ولو الى حين- خادعة الجماهير .

الكويت — احمد عطيه ابو مطر

نقطـــة نظـــام

قصص للاستاذ محمد الصباغ

مطبعة الرسالة ، الرباط – ٢١٨ ص

((نقطة نظام)) مجموعة مشاهد من الحياة المغربية التقطتها عين شاعر ، صورها قلم شاعر ، فجاءت وفيها التهكم اللاذع على سخافات الناس وتفاهتهم ، ولكنه تهكم مبطن بالكثير من الحزن ، والشفقة والاحساس العميق بقيمة الانسان مهما يكن شأنه بين الناس .

تتبدل هذه المشاهد بسرعة الشريط السينمائي ، وعلى القارىء ان يتتبعها فلا يفوته رمز هنا ، وتلميح هناك ، وكلمة قد تعين اكثر مما تؤديه حروفها . وعندئذ سيخرج من المجموعة شاعرا بأن الساعات التي انفقها في مطالعتها كانت ساعات خير وبركة .

كلمات على جبهتها يلمع عرق السنين ، رسمت بقلم مرتعش ادمته الحروف وفيها ما فيها من حرارة الشباب . لقد اثبتت هذه التزكية على الواجهة الخلفية للكتاب ، فكانت -بحق- كلمات صدق من اديبنا الكبير ميخائيل نعيمة في ادب الصباغ . والمجموعة غنية عن كل تزكية ولكنها عادة اعتادها مؤلفنا مع كل كتاب يصدره ، وهي في نفس الوقت عند البعض الاخر .. البعض الذي لا زالت اقدامه ترتعش في ساحة الادب وسيلة تجارية يلتجىء اليها ، اذ كثيرا ما يكون المصدر يجهل مضمون الكتاب ومحتوياته فيرسل احكاما يمكننا ان نطلقها على اي نتاج ادبي نود تقريظه ، هذه الظاهرة تمثل ضآلة الضمير الادبي كان لا بد لنا من ان ننعش لها متى يمكننا بعد ذلك ان نفرق بين الذين يستحقون التنويه والذين يتجرون بالتنويه .

((نقطة نظام)) هو الكتاب التاسع الذي يصدر للاستاذ الصباغ، وهو في نفس الوقت اول مجموعة قصصية له وتضم سبع عشرة قصة قصيرة سبق له ان نشرها في اعداد متفرقة من جريدة (العلم)المغربية. والقاسم المشترك الذي يجمعها في بوتقة واحدة هو البيئة المغربية الخصبة بتقاليدها وعاداتها .

مشاهد متعددة متعاقبة للمجتمع المغربي البائس والبسطاء الطيبين فيه مأخوذة بمحاسنها وعيوبها ، مما يجسم لنا مقدار الصدق الفني الذي التزمه الكاتب في مجموعته . والمجموعة -في رأيي- طفرة وتطور في ادب الصباغ شكلا ومضمونا :

فمن ناحية الشكل – ونريد به اللون الادبي – هو ان يعمد اديبنا الى كتابة قصة فان هذا وحده يعتبر عند متتبعي ادبه شيئا جديدا .

اما من حيث المضمون فاننا لم نجده في المجموعة ذلكم الكاتب المغلق المنطوي على نفسه الهائم في اجواء الرمزية المغلقة والرومانسية المتطرفة المتعب من الوقوف على اعتاب كل كلمة مطرزة ، وجملة موشاة يسكبها في اسماعنا الحانا موسيقية متقطعة ليجعلنا نجهد وراء الرمز من غير فائدة ، الكاتب هنا شيء اخر غير ذلك او نقيضه . انه الان يعيش مشاكل الاخرين بكل ابعادها ، حتى الجزئيات نراه يقف عندها ليعطيها حقها . ففي قصة (رواية) يسوق لنا هذا المشهد :

((الركاب يتطلعون من نوافذ العربة الى الخسائر الفادحة التي خلفتها الفيضانات . جسدي معلق على غصن شجرة ، حصيرة ينام عليها الماء ، مصباح يبحث عن فتيلته في الوحل . اراد احد الركاب ان ينتقد اهمال الحكومة ، قبل ان يفعل الجبان التفت ذات اليمين وذات الشمال فبان له الزي العسكري واقفا امامه ، سعل سعالا عميقا وبلع الانتقاد)) .

ومن نفس القصة نأخذ انموذجا لذلك التهكم (على سخافات الناس وتفاهتهم) : ((لم تتردد في شراء كيس من الحروف من مكتبة المحطة ، مع علبة التحاكي والاجتزار (الشونيكوم) ذلك الذي اصدرها

الى الاسواق لم يقرأ كتاب (الذوق والسلوك)) .

ويتجلى لنا بعد الرؤية الفنية عنده في كثير من المشاهد ، ففي قصة (وصية) مثلا مشهد لطفل سرق تفاحة ، ترى ماذا يمكن ان يحدثه نقص تفاحة في حياة البائعة ؟ : ((طفل يلوح في الدرب وهو ينهش تفاحة ، عيناه الضيقتان تقولان : انه سرقها من سلة بائعة بدوية ، لعل تلك التفاحة ستبحث عنها البائعة لتكمل بها نصاب الكيلو الاخير ، فلا تجدها ، وسينفر المشتري من وجهها ، احتياجها لتلك التفاحة سيضيع عليها شراء شمعة ، ستبقى احدى زوايا حجرتها ضريرة)) .

بمثل هذا يعالج الكاتب قضايا مجتمعية مهمة . ولم يكن موقفه منها موقف المتفرج الراوي فهو دائما صاحب نقد ايجابي يلقيه متهكما او صراحة مع الابتعاد عن التقريرية ، والخطابية . ففي (الصورة) يقول :

((من يوقف الزمن ؟ من شد على قفاه ويدخله رغما عنه الى قفص الاتهام في المحكمة ؟.. الضعفاء وحدهم يساقون الى المحكمة، عليهم تنتفخ اوداج الحكام)) . ويلتفت فيتجرع مرارة الغربة التي تعيشها العربية في هذا البلد العربي ، وسيطرة الاجنبية حتى على الوظائف الصغيرة ، فحينما يصل القطار الى محطة سيدي قاسم (قصة رواية) ((صوت خارج من جهاز :

ـ سيدي قاسم ... سيدي كاسم .

الاولى يقولها الصوت بجرس عربي مهشم ، والثانية ينطق بها بجرس فرنسي رنان قريب من الانشاد)) .

وفي قصة (نقطة نظام) التي سميت المجموعة بها ــ ولا ندري لماذا اطلق الكاتب عنوان هذه القصة بالذات على مجموعته التي تضم قصصا اجود منها فنيا كقصة (اللبان) او (الببغاء) مثلا اللهم اذا كان يتوخى من وراء هذا جمال العنوان ــ يتناول قضية المحسوبيةالمتفشية اليوم في المجتمع المغربي والتي لا بد ان تنهار يوما ما :

((تفتح الغلاف فاذا بها تقرأ :

ـ اضطرت ادارة المدرسة الى عدم السماح لابنكم بالالتحاق بالمدرسة في السنة الدراسية المقبلة لاعادته مرتين قسما واحدا .... لم ينفع التدخل هذه المرة ، غاب المرحوم وغاب معه التدخل النافذ المفعول ...)) .

***

المجموعة تجعلنا نعيد طرح سؤال قديم على انفسنا ، وهو لماذا تكتب القصة ؟ واعتقد ان الاجابة على هذا لن تكون محددة ، فهي خاضعة لعوامل فردية وزمانية ومكانية ، ولكننا قد نتفق الى حد ما، وخصوصا في هذا الظرف العسير من حياة امتنا التي هي في حاجة الى ادب هادف .. نعم لاجل الهدف يجب ان تكون قصصنا، فالذاتيون الذين يعيشون لانفسهم فقط هم على الضفة الاخرى من معركة الحياة .. وهذه الهدفية نجدها في اغلب قصص المجموعة وقد لا نجدها في بعضها كقصة (رواية) التي هي تصوير لفتاة في رحلة قطار مع رواية ، ونجدها عسيرة الهضم في بعضها كقصة (الاقنعة) التي هي في حاجة الى مجهود فكري كبير قد تصل به الى النتيجة او لا تصل. او قد تجد ذلك ولكي يعد مقدمة لا ترى داعيا لها كما في قصة (المرأة هي المرأة) ، المرأة العجوز التي تغير من الصغيرات فتنتظر غيبتهن لتقف امام المرآة لابسة (الميني جيب) . في هذه القصة لا ارى داعيا للحديث عن حياة (المعلمة زهور) وشخصيتها وماضيها وابرتها وعن اللواتي تخرجن على يدها الى غير ذلك مما لا داعي له . فالقصة مكتوبة في ثماني صفحات وتكون اجمل لو حذف منها صاحبها الصفحات الاربع الاولى .

لا نريد ان نفارق هذه المجموعة قبل ان نقول شيئا وهو : ماذا عن حزيران ومآسي حزيران ؟ ايكون القلم الذي كتب يوما (شلال الاسود) قد جف ريقه او استبدل بقلم اخر؟ ان مأساة الانسان العربي تجاه الصهيونية والامبريالية العالمية شيء كانه غير موجود باستثناء ثلاث اشارات عابرة :

الاولى جاءت في قصة (الببغاء) الذي اشتراه سائح انجليزي يدعى هنري فاخذه معه .. الببغاء يهذي كلما شهد فيلوخ على الشاشة الصغيرة .. هنري يريد ان يعرف ماذا يقوله الببغاء . صديقه المستشرق يترجم ذلك ((وفي الغد تصدر جريدة هنري وفيها مقالة بعنوان (فلسطين للعرب) وينتهي هكذا : حتى الببغاوات تطالب بفلسطين)) .

اما الاشارة الثانية فقد جاءت في قصة (الشيخ) : ((الوالدة ترتق جوارب زوجها ، ترتقه بخيط ليس من لون جورب زوجها المثقوب ، الزوج يستمع الى المذياع ، الى نشرة الاخبار يستمع ، المقاومة العربية على اشدها في فلسطين ، الزوج يصفق لانتصارات المقاومة. الخادمة في المطبخ غاضبة ، نسيت الحليب يغلي ويغلي حتى فاض على الآنية)) .

الاشارة الثالثة جاءت في قصة (هدية عيد الميلاد) حيث يخرج الاب باحثا عن هدية عيد الميلاد لابنة له من زوجته الفرنسية (فرانسواز). وفي الطريق ينقلب تفكيره ويجد نفسه عاجزا امام تقاليد وعادات وطقوس بني قومه : ((سأرفض ، سأواجهها ، ان اشترى الهدية لابنتها ، آلاف الاطفال مشردون في اوحال الخيام . سأقدم ثمن الهدية الى المنظمة .

***

لا اثر لشجيرات الصنوبر في الشوارع ، لا اثر للهدايا في واجهات الدكاكين ، لا اثر سوى اصداء اجراس الكنائس وهي تجلجل هنا وهناك ، سوى اصداء اجراس كنيسة (القيامة) وهي تجاجل وحيدة فوق ارض المأساة ، فوق خيام آلاف الاطفال)) .

هذا كل ما هناك عن ثورة الابطال في فلسطين ، وهو شيء قليل جدا ولا يمكننا ان نصنفه ضمن ادب الكفاح . ولكن قد يكون الكاتب وفر ذلك لكتابه القادم (الكلمة المسلحة) .

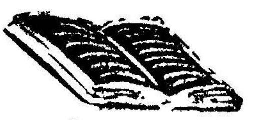
وبعد ..

كلمة صدق نرى من الحتمية علينا ان نقولها :

(نقطة نظام) وجه مشرق للقصة العربية ومترف للقصة المغربية وللاستاذ الصباغ ، وليس لي ما اختتم به الا ان ازكي قولة اديبنا الكبير ميخائيل نعيمة فيها من ان كل من قرأها لا بد وأنه ((سيخرج من المجموعة شاعرا بأن الساعات التي انفقها في مطالعتها كانت ساعات خير وبركة)) .

رضوان احداده

تطوان (المغرب)



عالم واسع فسيح الارجاء

مسرحية بقلم : غسان ماهر الجزائري

منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٧٠

ليس هناك ردة فعل بدون الفعل نفسه . تلك حقيقة لا بد من ادراكها قبل التعرض لاي نتاج جديد في سورية ، طالما انعدمت المجابهة بين الجديد والتقليدي على اساس الاجيال وصراعها . ففي سورية يمتزج الكبار والشباب في طاقات ابداعية متقاربة احيانا ، وفي اتجاهات مجددة ومتشابهة . ويتقاسم الجميع قيادة المراكز الاعلامية البارزة ، وتبقى الصراعات محصورة فرديا وليس باطار حركة، وتبقى مجرد اختلافات فنية محضة لدى كبار الكتاب من الجيلين على حد سواء . وها نحن الان بصدد عمل مسرحي جديد يطرح ــ بغض النظر عن قيمته الخاصة ومستواه ــ عددا من التساؤلات الملحة حول بعض القضايا الفنية الهامة .

ظهر اسم غسان ماهر الجزائري اول ما ظهر في زاوية صغيرة من

زوايا الصحف تعلن أنه رشح ممثلان عن سورية لمسابقة المسرح العربي التي نظمتها اليونيسكو : سعد الله ونوس الذي نال الجائزة الاولى عن مسرحيته السياسية الهامة «حفلة سمر من اجل ٥ حزيران» ، وغسان ماهر الجزائري الذي نال الجائزة الثانية عن مسرحيته التي نحن بصددها الان عقب نشرها لاول مرة «عالم واسع فسيح الارجاء».

عم تتحدث هذه المسرحية ؟ وما هو على وجه التحديد مضمونها؟ وسرعان ما يكتشف المرء ان الاجابة عن اسئلة كهذه من الصعوبة بمكان. المسرحية تجريبية شكلا ومضمونا ، تدور حوادثها الذهنية في حوار متنوع يجري في لوحات تكاد تكون الواحدة وحدة منفصلة بذاتها ، لا يربط بينها تسلسل في الموضوع ولا انسياب منطقي، سوى ذلك الخيط الواهي الذي وضعه المؤلف وصلة بين اولها وختامها معتمدا على عنصري المصادفة القدرية ، والتحول الميلودرامي على اسس اخلاقية مفاجئة ذات جذور دينية عميقة .

مسرحيتنا اذن مسرحية بلا نمو في الحدث ، بلا شخصيات تمتلك البعد الانساني والحرية ، وبلا فكرة معينة تحاول ان تقولها وتنبثق عنها بالتالي الخطوط المقبلة والمدبرة التي تربط الشخصيات ببعضها في علاقات متناغمة او متعارضة تلعب بها اهواؤها والاقدار . انها - كما يكون غالبا العمل الاول - تحاول ان تقول كل شيء دفعة واحدة، تحاول ان تكون انجيلا فلسفيا وفنيا يعرض عقل وخيال مبدعها . هل يمكن لعمل ما ، قصة ام قصيدة ام مسرحية ، ان يتحدث عن العالم الواسع ، وأن يتخذه كله او اجزاء عديدة منه بآن واحد موضوعا له؟ نحن نعتقد ان ذلك يدفع بالعمل الادبي في مزالق خطرة ، ابرزها تشتت الموضوع والمعالجة في سهوب وتلال لا اول لها من اخر ، مما يدفع المؤلف الى اصطناع الرابطة ، التي هي هنا علاقة مصادفة وعلاقة شخصية المؤلف التي تظهر في اغلب لوحات المسرحية لتعلق على الاحداث بل ولتشارك فيها ، وقبل كل شيء لتعرض احكاما وقيما ونتائج . اهي شخصية الراوي في المسرح اليوناني ؟ ام المسامر في مسرحنا الشعبي ؟ لا هذا ولا ذاك اذ ان المؤلف هو خالق الاحداث والاشخاص وجزء منها في الوقت نفسه . انه لسان حال غسان ماهر الجزائري ذاته ، وهي التهمة اللصيقة بهذا العمل الذي تفقد شخصياته حريتها ، وتقتل فيها حدة الصراع من خلال كلام يفوق الفعل .. من خلال المناقشة وليس الصراع . لكن هذا الوضع الغريب في جدته واصالته يخلق امرا فريدا هو اشراك الذات الخالقة مع مخلوقاتها ، فتصبح عندئذ واحدة منها ، وتتخذ تلك اشكالا ذهنية تكون موضع المحاكمة . انها تجربة هامة ومثيرة ، لكنها هنا تنحدر في اخطاء التجربة الاولى عندما يفشل غسان في الحفاظ على توازنه الذي يشبه توازن لاعب السيرك الذي يسير على حبل فيميل الى جهة خاطئة ، واذا به يعظ اخلاقيا ، يترك دوره كراو وكعضو اساسي ليصبح لكلماته مدلولات مباشرة وقاطعة ، واذا باللاعب يهوي رغم انه امتلك شرف المحاولة .

«عالم واسع فسيح الارجاء» ليست بالطبع مسرحية محكمة الصنع w ell - Made - play b ولا تملك غير حدس مؤلفها الفني، وتنظيمها بذكاء الرسام او الموسيقي في لوحات لا تتخذ سياقا واحدا. مسرحية تسعى الى الاحاطة بالوجود .. «مسرحية الوجود» كما تسميها احدى الشخصيات في سطورها الاخيرة : هذه هي مسرحيتنا. ترى اتستهدف تقاليد التراجيديا اليونانية القديمة ؟ هذا مستبعد جدا ، فالعمل لا يحتوي على اسس تلك التراجيديا لا في التشخيص ولا في خلق احساس من الخوف والشفقة ليتم التطهير ، ولا في الفلسفة القدرية والشعور الديني - سلبا ام ايجابا - الكامن وراء ذاك النمط . هل هي اذن احد اعمال اللامعقول ؟ هي حقا تستهدف قضايا شمولية ، وهي حقا تجريبية ، لكنها معقولة . وهي تدخل في تفاصيل باطار يمزج مزجا شديد الحدة والمفاجأة بين الواقع والرمز، وتتخذ مواضيع محددة كالحب والخطيئة والالتزام والنضال اساسا لها ، وتطرح من خلالها مواقف وقيما اخلاقية وسياسية ثابتة، وتساؤلات دينية خفية ومترددة .

انها مسرحية تجريبية دون شك ، شكلا ومضمونا ، فمن طريق اللوحات المختلفة تبعث ايقاعا موسيقيا خاصا ، وكذلك عن طريق الحوار المركز الفني الى حد التثاقل والذي صيغ بذكاء وبراعة يشيان بالصنعة وايضا ببعض التصنع ، وعن طريق اللمحات الفلسفية : كعلاج مأساة زلة الفتاة وتخلي حبيبها عنها ، وقضية الالتزام بالكلمات وبالافعال، وقضية الايمان ككل ، طريق ذلك كله ممزوجا بالسخرية والرمز والوعظ التي تمثل طبيعة ادب غسان الجزائري في نشاته هذه ،يقدم لنا الكاتب نكهة جديدة ، طريفة ، ولاذعة ، يقدم لنا نكهة قد لا تكون لذيذة ولا مرة،لكنها نكهة غريبة تنفعنا الى التساؤل عن ماهيتها.

المسرحية تمتاز بما يدهشك ويفاجئك ، اذ انها تجعل من المألوف غير مألوف ، وتتلاعب مجازيا باللغة وبالواقع بحيث تثقل الاثنين بالرمز، لكنه نوع خاص جدا من الرمز الذي يتخذ طابعا ادبيا محضا ، طابعا تجريديا وليس متجسدا انها جزء من لعبة اللغة والحوار التي يبرع فيها غسان ، وهي تقترب في بعض مقاطعها لهذا السبب من ايجاز وتركيز الحوار في مسرح اللامعقول رغم ابتعادها عن فكره واشكاله كمدرسة ونمط . الرمز عند غسان يتعثر في كونه معادلا موضوعيا للواقع المجتزأ وارهاصا به . هذا عن الرمز الذي يدخل في صميم بناء مسرحية غسان الذهنية ، فهو كما نجده مستخدم بشكل يقرب من الشعر المحض وليس من المسرح الشعري ، حيث المجدي حقا هو الشاعرية .

تبدأ المسرحية بمعالجة احداثها ببراعة وذكاء ، ولكنها سرعان ما تنوء في كثير من الحشد والثرثرة الذهنية التي لو ازيلت من جسم المسرحية لما نقصت ولا حتى من الناحية الجمالية ، لانها صادرة عن تلاعب تجريدي فكرا ، ولغوي شكلا ، وبهدف خلق شعور بالدهشة ازاء الكلمة بدون عمق في الخلفية الفكرية . وهذا يتركز في اللوحتين السادسة والسابعة ، حيث انهما تحتكان ، بحبكات جانبية لا تمس جوهر الموضوع الذي يمكن حصره في « الالتزام ام عدم الالتزام »وما يتضح به الموقف من شجاعة او جبن ، براءة او نذالة ، مسؤولية ام تهرب . كما ان اللوحتين المذكورتين تتاملان بعظات ، يبدو انها صادرة عن المؤلف نفسه (غسان) في ادانة الخمرة وفي علاقات سرية هامشية لا ترتبط بجسد المسرحية الا بخيوط واهية . اما التلاعب اللغوي المحض فالمثال التالي توضيح له :

« سالم : (بانفعال) اذن فليطرد النوم .
نضال : طردته منذ زمن فاصبح طريدا .
سالم : طريد عدالة ؟
نضال : بل طريد ظلم ...» (ص ٣٠)

يبدو لي ان غسان الجزائري يبحث ويؤكد في مسرحيته هذه الاصالة الفنية . فبينما يستعيد سعد الله ونوس شكل «حفلة سمر» من «الليلة نرتجل» لبيرانديلو ، ويستعيد نواف ابو الهيجاء تكنيك مسرحيته « نهار خليلي » من مسرحية اودن واشروود» على الحدود »، ويستعيد سعدالدين وهبة شكل « ٧ سواقي » الفانتازي من « ثورة الموتى » لاروين شو ، نجد ان غسان يطرح نفسه بجراة كبيرة في فكره هو وفنه هو دون ان يستعير من احد، ومستفيدا فقط من دراسته للادب الانكليزي كخبرة وثقافة . قد يكون لم يحسن استغلال تاثير اللوحات (كما في مشاهد شكسبير الضاحكة التي تتخلل مآسيه)، وقد يكون قد حول نكهة اللامعقول المكتنفة والفنية من الناحية الشعرية الى تفاصيل واقعية وحبكات جانبية ، لكنه طرح نفسه بجدة . ليس كل جديد اصيلا على اية حال ، وليس كل اصيل جديدا ايضا . من هذا المعيار نجد ان غسان لو ابتدأ بمسرحية تقليدية او عمل محكم الصنع والصياغة ، عمل كلاسيكي الى حد ما ، لكان في هذا تكريس له ككاتب مسرحي يملك الاداة والموهبة . لكن الحكم على عمل تجريبي

هو الأول في نتاج الكاتب حكم خطر حتى على الكاتب نفسه ، هو مجرد تجربة والتجربة قد تخلق وقد لا تخلق حقيقة . كما لا بد للفنان التشكيلي من اجادة الرسم الكلاسيكي ، ومن تصوير الاشكال والخطوط قبل الانتقال للتجريد كذلك على الاديب ان يتمكن من المعطيات الاساسية لفنه قبل ان يطرحها . هذا ليس نقدا للمسرحية ، لكنه نقد لغسان الجزائري الكاتب .

وتنعكس نتائج ما قلت في اشياء عديدة ذات منها الرمز واللغة واضاءة وحدة الموضوع ، لكنها اشد ما تنعكس في تصوير الشخصيات نحن لا نجد في مسرحية غسان شخصيات ذات ابعاد نفسية وانسانية وجذور واقعية تجعلنا نؤمن بها ونتفاعل معها ومع قضاياها وازماتها المسرح الذهني نفسه فن ناقص ، فكيف اذا حرمنا شخصياته من حريتها ! الشخصيات تصبح حينئذ اسقاطا لفكر غسان جزائري على المسرح ، تصبح شخوصا بلا اعماق تتحاور حول مظاهر العيش فقط.. تصبح اقرب الى الدمى منها الى الحياة . هي تعبير داخلي عن ذات الكاتب في مواجهة عالم مغلق يبحث فيه لنفسه عن قيم ، او بالاحرى يطرحها عن ايمان . وهكذا يفتقد عنصر الحوار الحقيقي : الحوار ـ الصراع ، وتفتقد الحرية التي تجعل الشخصيات تعيش بمعزل عن خالقها . هي ميزة عندما تمتلك مواقف واضحة، عندما تكون رموزا او تمثل مذاهب ما ، لكنها زلة عندما لا تمتلك الا التساؤلات اذ ان تلك التساؤلات تظل سجينة في اسار ذهن الكاتب : ذهن غسان ماهر الجزائري . وربما لهذا السبب بالذات افتقدت المسرحية الترابط ـ وليس الربط ـ على المستوى الدرامي والفكري .

وتتخذ الخدعة شكلا اكثر ايهاما عندما يحاول غسان خلق حبكة ما من لوحاته المنفصلة في جوهرها رغم انه كان ممكنا خلق مسرحية ناضجة في لوحات ليست مترابطة اذا غاب «الواقع» ـ ولا اشير به الى الواقعية ـ وصار العمل قطعة موسيقية او لوحة تشكيلية هنا نجد الشكل ولا نجد المضمون لتلك التجربة ، فغسان يحاول ان ينبت من اديم الارض حدثا بلا بذور ، وبدون ان يتعهده بالعناية والرعاية . النتائج لذلك هي الاخلال في فهم دوافع الشخصيات، والاخلال بايقاع الموسيقى والشعر، وجعل تاثيرهما المنسجم في تناقضاته وتلاقيه اعمق واشد .

ان غسان ماهر الجزائري يصنع ببراءة واصالة القيم الاخلاقية التي يجب ان تسود العالم . ينقصه التساؤل ، وليس الحماسة . العدالة مغمضة العينين . الظلم قاتل . الجوع كافر . الخطيئة هنا وهناك . الله قد هجرنا في فنائنا وتشتتنا . النضال درب لا بد منه لتأكيد قيمة الانسان . او ليست التراجيديا هي البحث عن مكانة الانسان الضائعة في عالم لا يرحم ؟ .

غسان ماهر الجزائري نقطة مضيئة في عالم المسرح السوري الذي يسوده الجفاف والتعثر، ولكنه يظل جاهدا يبحث عن الخلاص والاصالة والتعبير عن قضايا هذا الشعب . ولعل اهم ميزات غسان هي حواره، وشاعريته الحزينة في بعض المقاطع ، وبساطة اللغة وتركيزها ، والموقف المسرحي الناجح ، والموهبة في المفاجأة والاثارة . كما ان اهم عيوبه هي الحشود والاصالة والذهنية والتجريد ، واستخدام الخدع اللغوية والفنية كالرمز والايماء بشكل يفوق الحاجة ، وكذلك فقدان الترابط الداخلي الحقيقي بين لوحات المسرحية .

لشد ما يعجب المرء خلال هذا بلمحات كحوار الاب والابن عن الموت ، او حوار نضال وهي عن الحب والخطيئة ، او بين نضال وسالم عن النضال . وكان ممكنا ان تحمل جميع الشخصيات اسماء رمزية بدلا من اقتصاد ذلك على بعضها وبوضوح ساذج .

ان اسم غسان ماهر الجزائري سينمو ويظهر في عالم المسرح اذا استمر في تطوير ادواته لانه ينطلق من ايمان جاد بدوره ككاتب . ومسرحيته الاولى هذه رغم عثراتها مسرحية واعدة تفضل معظم الاعمال التي ظهرت من كتاب اطول منه باعا في عالم الكتابة . ان المفيد حقا للكتاب الجدد هو تقديم اعمالهم فعلا على خشبة المسرح ، عند ذلك تتضح للجمهور ولهم انفسهم ابعاد التجربة .. تجربة الكلمة المنطوقة.. الكلمة الايجابية المخلصة التي ينقصها شيء من روعة الفن .

دمشق

رياض عصمت



انهار من زبد

شعر علي كنعان

منشورات : اتحاد الكتاب العرب بدمشق

من الشعراء من يرى واقع امته ومجتمعه ينوء تحت ضغط أقسى الظروف اللاانسانية من الحرمان والجهل والمرض والآفات السوداء المرة الاخرى فلا تحرك فيه رؤية هذا الواقع المهان حس الشاعرية والمسؤولية ليصمت ويرفض ويحتج ، وانما يبتعد ، بل ينهزم ليخلق عالما مثاليا يتصوره بنفسه ، ويعيش له ، يرفرف فيه ويلونه ، وينظم حوله القصائد ، ومن الشعراء من يرى مثل هذا الواقع المقلوب المستذل، فيثور وينتفض ويحارب بالكلمة لانه يعتقد ان مهمة الشاعر تبدأ من موقف الرفض المطلق لكل السلبيات التي تفشى العالم ، وتجلله بالسواد ، لتصنع عالما اخر يتسم بالصدق الروحي ، والعدالة الاجتماعية ، والاخوة بين البشر . من الصنف الثاني ، الرافض المحتج الهادم الباني، الشاعر علي كنعان في ديوانه الثاني « انهار من الزبد » الذي صدر حديثا عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

في هذه المجموعة تتجلى روح المرارة والالم والانسحاق التي تنغل في أعماق الشاعر ، معبرة عن انعكاسات اجتماعية في حياتنا وناقدة نقدا جارحا لكل عيوبنا ونقائصنا، ومباذلنا وزيفنا وهزائمنا المستمرة على الصعد النفسية الداخلية ،وعلى الصعد الخارجية بكل مأساويتها ومحلها ويبابها :

يا سيدي أود او تزور مسرح الجريمه
فجنة الشرق المدمى لم تعد كنانتك
تشل راميها ـ كما يروي ـ بسهم منك لا يحيد
سيل من البرص الوحوش اجتاحها
احالها خمارة ، حديقة ، ومسرحا ،
يموج بالثيران والطروح والعوانس الفحول
مستنقع يرتج بين البحر والبيداء
وفي دجى نفوسنا مستنقع اكبر
يؤسفني يا سيدي ان لم تعد كنانة
وانما اسفنجة مثقلة بالعهر

وتقع النكسة الحزيرانية الاليمة فيهتز الشاعر غير مصدق هذا الحدث الاسطوري العجيب ، فيتصور ان عصرنا هو عصر « الاعور الدجال » « يتوالد من جديد ؟ فيلعنه ، ويلعن نفسه لانه ولد فيه ويبكيه ، بعد ، نادبا متحسرا طالما ان السمك الكبير فيه يأكل السمك الصغير وساكني الابراج والسطوح يرمون قاذوراتهم على اهالي الاقبية، والرعب يحرق الاخضر واليابس بانيابه المعقوفة فلا يبقى على الحياة ويميت الآمال ، والناس همها الاول ان تحرك السنتها بالكلام الفارغ فقط فيه يبنون ويهدمون ، ويزرعون ويحصدون ويقتلون ساعات الكسل والتثاؤب . والجنس وشهر زاد والف ليلة وليلة والطعام الدسم هي المحرضات الاساسية لانسان المجتمع الشرقي المتفسخ ، ولكن الشاعر في نهاية القصيدة يعود ليبارك هذا العصر لانه يؤمن بالجيل الجديد

القادم من الحقول ، صانع الثورة وباني الغد ، الامل المتفتح الذي سيقتل (الاعور الدجال)

هربت تحت الليل من مدينة الزجاج والوحام والزبد
اوغلت مثل الشاعر الصعلوك في متعرجات البادية
ومثلما تبارك الاطفال امهاتهم
بالادعيات البيض والريحان والقبل
باركت هذا العصر
اذكر : امي باركت من قبل هذا العصر .
وحدثتني ان فيه الاعور الدجال
يقتل مهزوما بأيدي فتية من الحقول

وفي قصيدة ((الاعور الدجال)) هذه تمكن حقيقي مدروس لتعميق درب الاسطورة في الشعر الحديث ، وطرحها طرحا حضاريا معاصرا نعرض فيها المقاطع عرضا من خلال حكاية تحكيها ام نعرف أفاعيل هذا الاعور الخبيث بالسماعة والرواية عن اجداد اجدادها ، كل ذلك باسلوب ينبض بالصور الوحشية والالفاظ التي تشبه بوقعها قرع الطبول او مناحات الموتى .

مثل هذا المضمون الملتزم بقضايا الجماهير ، المعبر عن امانيها وتطلعاتها ، ينتشر بين دفتي الديوان ويمد رأسه في كل قصيدة، حتى في القصائد الوجدانية ذات الطابع الغزلي ، فعاطفة الحب عند علي كنعان ، ليست فقط مشبعة برومانسية محببة شفافة هي انعكاس لنفسيته الحزينة الهادئة ، وانما هي مرتبطة ايضا بالارض والوطن، بالنضال من اجل مستقبل رغيد للحبيبة الزوجة وللاطفال البائسين للحياة المكافحة :

حبيبة لا تلوميني اذا امطرت عينيك
بأسئلة طفولية
نقيل صمتنا ورهيب
وهذا الليل طاحون لموك القلب
فمالي غير عينيك
أفيء اليهما وأريق روحي في ربيعهما
لاقطف من سلامهما نشيد الحرب
ومن اي السماوات
يهل على دمشق ، بلا انقطاع كل هذا الحب
فيخرج اهلها سرا ليحيوا في خنادقهم كما نحيا .

على أن هذا التيار الاسيان الموغل في القتامة واللون الرمادي، في هذه المجموعة ، يوازيه في المسير تيار آخر جارف ، ابيض الوجه، نقي الصوت يرفرف فيه التفاؤل ، بمصير المستقبل العربي والثقة الاكيدة بالنصر يمثله اصدق تمثيل وأشده حرارة مد الفدائيين الفلسطينيين الذين يصنعون تاريخنا الحديث صنعا جديدا ويؤكدون كل صباح اصالة الانسان العربي ، حضارة وكفاحا ، ماضيا وحاضرا ويستعذبون الموت ، يعانقونه كحبيب غائب ، في سبيل حرية وطنهم :

احبائي
كثيرا ما تؤرقني رؤاكم يا أحبائي
وانتم في شقوق الليل تنسربون كالوسن
وتنقضون كالرعد
فأحشو بالتراب فمي
اقشر ما تقيح من جراحات ورثناها مع اللبن
واترك للرياح رماد اشعاري
لاشبك ، يا طلائع امتي ، بزنودكم زندي

وامضي خلفكم لارد هذا السيل عن وطني

واذا كان علي كنعان قد استفاد في ديوانه الاول ((درب الواحة)) من الاسطورة ، يونانية او شرقية ، فاستعان مثلا بميثولوجيا شمشون وهيلين وآخيل ، وطائر الصدى عند العرب ، واتكأ على موروث اليوت في قصيدته الشهيرة ((الرجال الجوف)) في عرض افكاره ، ورسم صوره ، فانه في ((انهار من زبد)) يرتد الى التاريخ العربي القديم، والاسلامي منه خاصة ، ليسقط على بعض شخصياته الفذة ضوءا كشافا من المعاصرة ، كما فعل في قصيدته مرثية ((ابي ذر)) حيث استحضر هذه الشخصية العربية الاشتراكية الرائدة ، وقرن بينها وبين حبيبة منفية ضائعة ، او مدينة مقدسة مقتالة :

أبو ذر هنا في شارع القطاء
نصدأ وجهه البدوي
يسقط ظله ويسبح في حمأ
كلهات قنديل بلا زيت
وأنت هناك يا أشهى من الموت
أبو ذر ضحية عالم عجب
تجانست المدائن والصحاري فيه والغابات
واشتبكت خيوط الماء باللهب
فهل يبقى يتيما ، مفردا ، كالحب كالغضب ؟!

لقد حاول علي كنعان في مجموعته الشعرية الاولى ((درب الواحة)) ان يجعل من الغريب والثوري شخصا واحدا ، فالغريب الذي يعيش مأساة التمزق والانحدار ويكابد الكثير من الحقد الطبقي ، لا بد له من ان يلتزم بموقف ايجابي ، ويعمل على تغيير ملامح الظلم الاجتماعي والكبت النفسي ، وبهذا المعنى فان الغربة لا تعني القبول او الهروب وانما تعني التمرد ومحاولة تصحيح الواقع ولان التجربة قد هزت وجدان الشاعر وايقظته من الداخل وفرشت امامه الوجه المأساوي للحياة فانه يرفض عن حدس ومعتقد ان يعقد هدنة مع الواقع او يصالحه ، لذا التحمت في فكره وعاطفته جذور الغريب مع جذور الثوري لتكون نموذجا بطوليا وانسانيا للفرد العربي الذي يندفع لهدم الواقع المتخلف المزري واعادة تنظيمه تنظيما يكفل للمجتمع العدالة والكرامة .

بينما نراه في مجموعته الثانية هذه يحاول ان يجسد حركة المقاومة العربية الباسلة كطريق اوحد للخلاص من خلال فضح زيف المجتمع العربي بامراضه ، وزعاماته الفاسدة بتركيبه المتناقض ، وحسه اللامسؤول ، انه في ديوانه الاول يشير باصابع الاتهام الى ركام التخلف والعجز والانهيار والتساقط على الطريق بينما هو في ديوانه الثاني يسخر ويهزأ ويقاوم ويناضل ، لا يكتفي بالاشارة انما يدين ويطلب العقوبة القاسية ، لانه شاعر لا بأس من أن يستشهد في سبيل ان تحيا كلمته وتحرق الظلام والدنس وتعري المزيفين والمومياءات .

وعلى المستوى التكنيكي لهذا الديوان نستطيع ان نلمح بعض الملامح الفنية الهامة ، وانا سألح عليها في هذه الدراسة بعد ان وجدت ان معظم من يتصدى لنقد النتاج الشعري الجديد وتحليله ، في الفترة الاخيرة ، يهمل اهمالا يكاد يكون شبه تام مسألة الشكل الفني، ويعتني عناية ملحوظة بالمضمون فقط ، علما ان الفصل بين هذين العنصرين الاساسيين ـ كما هو معلوم للمبتدئين في تذوق الشعر ـ لا يجوز الا لتسهيل الدراسة والنظر في الصنيع الادبي .

نعود الى هذه المجموعة فنقول ان الشاعر يلتزم في قصائده المنظومة منذ ١٩٦٣ وحتى بداية ١٩٦٧ باستعمال لغة شعرية انيقة شفافة ، يهمه فيها ان يقع على اللفظ الموسيقي الموحي المنتقى ذي

الظلال والابعاد ، وهذه الظاهرة سمة من سمات الرومانتيكية ، وقد كان الشاعر يعيش في مثل هذا الجو العاطفي المغمور بالمثالية والغوغاء الفني خلال السنوات السابقة ، فجاءت لغته الشعرية انعكاسا لحياته الشخصية اولا وما فيها من ملمس تخيلي نزاع الى الحلم ، ولمشاعر امته العربية التي كانت قد تفتحت حديثا على المد الثوري والافكار الاشتراكية ثانيا وبدت عليها علامات التعثر واضحة في مسيرتها الشاقة نحو تحقيق اهدافها وامانيها في التحرر وترسيخ المجتمع العربي الاشتراكي المنشود ولقراءاته الواعية لآثار الشعراء الرومانتيكيين من عرب وانكليز ثالثا .

ولا يكتفي علي كنعان باستخدام هذه اللغة « الشاعرية »وانما بمعن ـ وهو الذي ينظم شعرا على الطريقة الحديثة المتحللة من القيود ـ بالتزام القافية واعتبارها القرار الموسيقي الرخيم للاذن العربية فيخضع لمواضعاتها ويحترمها ، ويحافظ على قداستها وحرمتها :

حشرجات في سراديب الهوى المخمور
حمى وصديد
وعلى السطح غرابان من البرية الثكلى
يحومان على قبر جديد
عالم يخبو
اما من برعم حيّ
اما من حبة تحت الجليد
لم لا تخضر في أوراق تشرين دمانا
ومتى ساقية الاحزان تختار سوانا
لم لا نبقى ارصفة الشارع آثار خطانا ؟

لكن علي كنعان بعد ان وقعت نكسة ١٩٦٧ هجر هذه اللغة المصفاة الموشاة ، وسار على مذهب الشاعر الانكليزي ت . س اليوت الذي يستعمل اللغة استعمالا يتجرد عن رموز الرومانتيكية ، ويصل بها الى اسلوب الحديث الواقعي كما يتكلم به الناس ، بما فيه من نبض حي ونبرات حارة لا تخلو احيانا من الخشونة والجفاف (١) ومخاطبات الشارع اليومية المتداولة .

ونعتقد ان هذا التحول اللغوي ، ان صح التعبير ، عائد الى رغبة الشاعر في انه يريد ان يقرأ شعره من قبل الجماهير العريضة الكادحة وهذه على قدر ضئيل من الثقافة والمعرفة ، لذا ينبغي مخاطبتها ببساطة لها ابعادها العميقة .

وهذا التحلل من السيطرة الرومانسية للغة عند علي كنعان تبعه بالضرورة ، ثورة دامية على القافية بكل ما فيها من صنمية وعبودية ووتيرية مستهلكة ، فترى شعره بعد النكسة يكاد يكون خاليا من آثار القافية الا ما جاء عفو الخاطر ، انسياقا وراء هدفية الشاعر في جماهيرية الشعر، وسيرا على مذهب اليوت ذاته في التمرد على الواقع الشعري المعاش ، فقد ايقن علي كنعان ان حركة التجديد في الشعر العربي الحديث التي بدأت في اواخر الاربعينات على يد السياب والملائكة ، وقرأ من نماذجها الفجة والناضجة الشيء الكثير ، هذه الحركة ما تزال تعتبر القافية هي المنطلق الموسيقي الفعال والوحيد للشعر ، فأراد ان يحطم هذا المنطلق ليخلق علاقات موسيقية جديدة، كالعلاقات اللونية عند الفنان ، منبعثة من طبيعة الانفعال وتوتره ، والصورة الشعرية الحديثة وحركيتها وحيويتها ، وهكذا خرج شعره من محراب اللغة المجوهرة اللماعة ، الى رحاب اللغة العادية التي يتفاهم بها الناس وحطم تابوت القوافي البارد ليرفرف حرا بلا سلاسل:

عشرون جيلا وأنا
أحبر الاوراق في مكاتب الولاده
او أعصر الخمر لهم من رمم الجدود
وأنحت القلاع بالاظفار
اغضي اذا ما لاح مولاي وانحني
خشية ان يزج باسمي في سجل الشرطة
او ينتهي جسمي في مجامر الكبريت .

او قوله :

خرجت صعلوكا على قبيلتي
وكل ما في العصر من قبائل هجينه
خلعتها من قدمي وانطلقت
كانت بطولات الشهود البكم كالافاعي
تلتف حول عنقي
تفضح ما يفعله الجبان
اذا خلا بنفسه
وكانت العيون
ـ حتى عيون اخوتي وصحبي ـ
اشبه بالسياط

ونحن نرى ان الابتعاد عن اللغة الرومانسية الشعرية واستعمال اللغة اليومية المبسطة الفصاحة عوضا عنها ، وتكسير رأس القافية والهزء بها وتصنع الابتعاد عنها وجلدها ، حتى ولو جاءت طبيعية ، كل هذا يلغي الغاء تاما الحد الفاصل بين الشعر والنثر ويقضي على الميزات والمنح الجمالية التي يتمتع بها الشعر عادة ، ويدل بها على النثر ، كما لاحظ القارىء في النموذجين السابقين ، فبالاضافة الى كون لغتهما قريبة من لغة النثر وبالاضافة الى انعدام القافية فيهما انعداما كاملا ، فان الوزن العروضي يتلاشى عند حدود التقييم الموسيقي للتفعيلة ، مما يسيء الى العالم الشعري الذي يصنعه علي كنعان اساءة واضحة فالفن ليس حرية مطلقة كما يتوهم بعض الشعراء المجددين ، وانما هو ايضا قيود ثقيلة لكنها من ذهب . وبعد .. فان علي كنعان بموقفه الالتزامي من قضايا عصره، ومجتمعه وانسانيته ، قد حقق الانسجام بين ذاته وبين الفن في اطار الوجدان الجماعي والبنية الحضارية ، وواضح ان التزام الشاعر بموقف فكري لا يضير الشعر ذاته في شيء او يؤذي جماليته او ينافض طبيعته بل هو على العكس يوفر له الفعالية والاستجابة القارئة ويحقق للشاعر الوصف القديم بانه نبي قومه وطفلهم وخادمهم في آن واحد .

حمص ممدوح السكاف

(١) قضية الشعر الجديد : الدكتور محمد النويهي : ص(١٤)

صلاح الدين الايوبي

– تتمة المنشور على الصفحه ٢٢ –

(محمد الشريفي : فلسطين والوحدة العربية) (٥٣)

ولاول مرة
احسست بصوت (صلاح الدين الايوبي)
في صوتك
في كلماتك ذات الازهار
كنجوم شقراء
تتساقط في ايدي (مئة المليون مواطن)
فنقبلها اعيننا ، اودية النور
وتعانقها اضلعنا ، ابواب الروح
في خطوك حمحمة خيول (صلاح الدين)

(علي صدقي عبد القادر : «العروبة العظمى») (٥٤)

ولا يفقد الشاعر هذه الثقة عندما يشهد ما يحل بشعبه من نكبات . بل تزداد لغته اصرارا ، ويأبى الا ان يرى صورة «فلسطين» يعود اليها العرب ظافرين ، ويبدأ منها تاريخهم الجديد ، كما يتجلى ذلك في قصيدة الشاعر كاظم جواد «في ظهيرة الفجر» التي اهداها الى «جيش عدنان المالكي يوم طبريا ويوم فتك الجيش الصهيوني الوحشي بعشرات الابرياء العزّل» (٥٥) .

ورفافنا الموتى ، واغنية الجنود الصامدين :
تطفو على ماء البحيرة حيث اجنحة الطيوب
ليلا على الموج الشذي تشع رؤيا ميسلون
«سنعود يا حطين» حيث ترن ملحمة الزمان
ويجلجل التاريخ «من حطين ازجف من جديد»
لا بد يا ليل الاباطيل الكسيحة ان تعود
«سنعود يا حطين» حيث ترن اغنية الزمان
ويردد التاريخ «من حطين ابدا من جديد»

او قول الشاعر المهجري موسى الحداد يضع امام المرأة العربية بعض صور الماضي ليحثها على مواصلة الكفاح بالرغم مما حل بقومها من تشريد ، وما تلمسه لدى الحكام من تخاذل :

يا ابنة المجد والعروبة هبي	واذكري خيبرا واسد الملاحم
واذكري القدس يوم صلاح الدين فيها فلّ الجيوش الخضارم	
سرّحي الطرف وانظري في البوادي	تجدي اللاجئين شبه السوائم
وبنوا امهم عن الثار لاهون سدى باجتماعهم في العواصم (٥٦)	

ويلجأ توفيق زياد ، احد شعراء المقاومة في الارض المحتلة ، الى «صخرة حطين» كرمز من رموز الصمود في قصيدته «السكر المر» (٥٧) التي يناجي فيها فلسطين :

انا ابنك خلفتني هاهنا المأساة
عنقا تحت سكين
اعيش على حفيف الشوق
في غابات زيتوني

. . .

وادمي وجه مغتصبي
بشعر كالسكاكين
وان كسر الردى ظهري
وضعت مكانه صوانة
من صخر حطين

كما يعرب الشاعر اللاجيء هارون رشيد عن ايمانه بالنصر المرتقب :

يا فلسطين اراها وثبة	في غد ترعد بالكون انتشاء
وصلاح الدين في فيلقه	يرجم البغي انتفاضا وارتواء
وارى حطين من فرحتها	زحفت تلقاه حبا ووفاء

ويعير الشاعر نفسه مرة اخرى ، بعد نكبة ١٩٦٧ ، عن اصرار الفلسطيني على رفض كل تساوم او حل يراد به محو كيانه ، واذابة شخصيته ، مصغيا ابدا – برغم اصداء الطواحين التي تلاحقه بالمساومات – الى صوت صلاح الدين ، في اعماق اعماقه ، يستمد منه ما يشد ازره في معركة التحرير :

فلسطيني وفي اذني
اصداء الطواحين
سنينا وهي تلعنني
وتشتمني .. وتغويني
تساومني على حل
وتدعوني لتوطين
وباسمي دائما تهدر
في كل الميادين
ولكني فلسطيني
انا عرقي ونكويني
صلاح الدين ..
في اعماق اعماقي .. يناديني
وكل عروبتي للثار
للتحرير تدعوني
وراياتي التي طويت
على ربوات حطين (٥٧ ب)

غير ان هذه اللغة المتفائلة المؤمنة لا تسلم من مرارة الاحساس بخيبة التطلع لمن يقوم مقام صلاح الدين . وهذا اللون من الاحساس يتخذ صورا مختلفة اولاها البحث عن خلف له ، في صيغة تساؤل ، قد يقصد به الحث او التحضيض كتساؤل جورج صيدح :

فأين سيف صلاح الدين يردعهم	اما له خلف في العرب كلهم؟

او الايحاء بالانتظار المأساوي الطويل للمنقذ كما ورد في قول البياتي (٥٨) :

رأيت مجد فقراء الارض في الفيتنام
وفي خيام اللاجئين : سيد الآلام
منتظرا خير صلاح الدين
وصيحة الفرسان في حطين

والصورة الثانية تعرب عن حالة تذمر او فورة غضب مصدرها ما يحسه الشاعر من موقف لا بطولي لدى الحكام ، او تظاهر مزيف بدور المنقذ او خذلان روح صلاح الدين في سبيل مصلحة ذاتية كقول الياس فرحات حاقدا على المسؤولين عن نتائج الحرب الفلسطينية ١٩٤٨ : (٥٩)

واذا لقيت ذوي الجلالة من	ساداتنا المتحكمين بنا
وذوي السمو وكل ذي لقب	خاو كصاحبه قليل غنى
فاهزأ بالقاب لهم سمنت	وكرامة هزلت اسى وضنى
ديست باقدام اليهود فيا	شم الانوف استنشقوا الدرنا
أمهدمين بسوء دخلتهم	يوم الكريهة ما (صلاح) بنى

او قول البياتي : (٥٩ ب)

باعوا صلاح الدين
باعوا درعه وحصانه ،
باعوا قبور اللاجئين

او كما جاء في قصيدة محمود درويش «انا آت الى ظل عينيك» (٦٠) – وهي من قصائد ما بعد ١٩٦٧ :

كذبوا ! لم يكن جرحنا غير منبر
للذي باعه .. باع حطين .. باع السيوف ليبني منبر
نحو مجد الكراسي
انا آت الى ظل عينيك آت

من غبار الاكاذيب آت
من قشور الاساطير آت

ولعلنا لا نعدو الصواب ان اعتبرنا قصيدة هارون رشيد «اغنية صليبية» (سفينة الغضب ١٣٥ ــ ١٤٣) من المحاولات القليلة الناجحة في استعمال «الفكرة الصلاحية» اطارا يجسد الاحساس العربي بالخيبة في حزيران ١٩٦٧ ، ومما اسهم في نجاح الشاعر اعتماده على تخيل ما يمكن ان يدور في مخيلة الصليبيين الجدد من مشاعر الانتصار والزهو ، وقد عادوا الى اغتصاب الارض التي تضم قبر من حماها بالامس ، من غير ان يجدوا ما يدخل في قلوبهم الرعب او يردعهم سوى اسم البطل صلاح الدين وذكراه . ولا شك في ان هذا الاسلوب الايحائي غير المباشر اكثر نجاحا وفاعلية من اللهجة الخطابية الصارخة في تصوير وقع الهزيمة ، ونقل مشاعر الاسى او النقمة على من قاد العرب الى محنتهم الحاضرة .

لقد عدنا
صلاح الدين
قد عدنا
وجددنا
ليالي الغزو
جددنا
صلاح الدين
لو تسمع
خطانا
انها تقرع
ضريحك
حيثما تهجع
لتروي
حقدها
تشبع
فانت واسمك
الاروع
يظل امامها
يلمع
فيخضع كبرها
يركع
صلاح الدين
قد عدنا
صلاح الدين
لو تسمع

وبعد هذه الفاتحة، يكرر صوت الغزاة زهوهم بالعودة، وتساؤلهم عن صلاح الدين ، ويشير الى سرعة احتلالهم اراضي موطنه ، بكتائب لا تصد وامنيات لا تخيب ، ويوحي بما يضمرونه من حقد على قومه ، وما يتبعونه من اساليب شريرة في سبيل تحقيق مآربهم .

صلاح الدين
جئنا مصر
جئنا الشام
بأسرع من خطى الايام
ندق
فتفتح الابواب
لنا
وتصفق الاعتاب
ويهدر جيشنا الغلاب
برايات الصليبيين
تسأل عن صلاح الدين
وتبحث عنه في حطين
عساه يزلزل الاغراب
بصوت هادر صخاب
يذكرهم بما قد كان
وانت هنا
صلاح الدين
سجين القبر والجدران
صلاح الدين يا انسان
ويا من كرّم الانسان
لقد عدنا
كما كنا
نمزق راية الايمان
ونرفع راية الطغيان
صلاح الدين قد عدنا
نفض مضاجع الموتى

ويختار الشاعر خاتمة لقصيدته سطورا تفصح عن خوف الاعداء من اسم البطل ، ولعله تعمد ذلك ليوحي بأن العدو ، بالرغم من انتصاره ، ما زال يخشى ان يلقى بطولة كبطولة صلاح الدين ، وان للعرب ان يقرروا ما اذا كان لهذا الخوف اي مبرر .

وسرنا في فجاج الصمت
يرعبنا ويشقينا
يذكرنا فيرهبنا
يلقى روعه فينا
نخاف اسمك
انى كان
مكتوبا ومدفونا
نخافك يا صلاح الدين
خوفا راسخا فينا

اما الصورة الثالثة للاحساس بالخيبة ، فتحمل ثورة الشاعر على تحكم الماضي في سلوك قومه ، ورفضه للرؤية الخلفية كالتغني بأمجاد الامس وفي مقدمتها صلاح الدين ، كما تنطوي على ذلك قصيدة سميح القاسم «الميلاد» (٦١)

ابي .. لا كتبنا الملقاة تحت نعال هولاكو
ولا فردوسنا المردود فردوسا الى اهله .
ولا خيل الصليبيين
ولا ذكرى صلاح الدين
ولا جندينا المجهول في حطين
تشد خطاي ، للانقاض ، للمنفى

الى ان يقول :

فلا تغضب
ولا تعتب
اذا اغلقت ابوابي بوجه الأمس
اذا ابدلت اثوابي ، وغادرت الرحاب الدمس
وان ودعت ازهاري
وان قبلت نصب الرمس
لآخر مرة في العمر نصب الرمس

او كما يمكن ان يستشف من قصيدة سعدي يوسف «تأملات عند اسوار عكا» (٦٢) التي قالها بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، حيث يلجأ الى اطلاق اسم صلاح الدين على من يريد التخلص من التسميات المقترنة بمأساته :

اومن ان النار قد تحرق العار الذي فيّ وقد تخبو
اومن ان البغض
اعظم ما يمنحه الحب

كرهت سيفي وذراعي على اسوار عكا
وكرهت الجميع
غمست حتى مقلتي في النجيع
احرقت اسمائي ، وها انني
ادعى صلاح الدين ... ادعى الجميع

★★★

— ٥ —

صلاح الدين والبطل العربي المعاصر

ومن جوانب الصيغة او الفكرة الصلاحية في شعرنا الحديث ، تشبيه صور بطولية معاصرة ببطولة صلاح الدين ، سواء كانت متصلة بمن يملك زمام الحكم في بلد عربي او باشخاص معينين اصبحت بطولتهم مضرب المثل ، او ببطولة جماهيرية عامة من غير تحديد . ومن الامثلة على اقتران صلاح الدين بالبطولة العامة قول الشاعر زكي قنصل الذي اشرنا اليه سابقا :

صحت العروبة من عميق سباتها	وتحفزت تحت البنود شبول
يزهو صلاح الدين في ابرادهم	ويجول في اسيافهم ويصول

ويماثل هذا التفاؤل برؤية صلاح الدين مجسدا في كل جندي يدافع عن حق العرب في فلسطين ، ما جاء في قصيدة الشاعر هارون رشيد «انه المصير» التي تؤكد على ان الجنود لم يهزموا في حرب ١٩٦٧ (سفينة الغضب ٢٣-٢٤) :

قد كان كل واحد
منهم صلاح الدين
احبة اخوة
اصراره وروحه
وعزمه المكين
وكل ما في صدره
من ثأره الدفين
تاريخه امجاده
خطاه في حطين

وهنالك نماذج اخرى عرضناها لهذا الاقتران غير المحدد بشخص، كما وردت في قصائد الشعراء : خالد الشواف وبدر شاكر السياب، وعلي صدقي عبد القادر . وقد لاحظنا كيف ان الشاعر القروي يربط بين بطل عربي معاصر كسلطان الاطرش ، وصلاح الدين . اما الامثلة التي تتصل بالحكام العرب فانها تخص الرئيس عبد الناصر باوفر نصيب (٦٣) ، سواء كان ذلك في سياق عربي ، ام مصري ، ام فلسطيني ، منها اشارة عامر محمد بحيري في «جيش العروبة» - قالها في ذكرى اتحاد الجيش العربي (١٩٥٩) (٦٤)

يا دمشق العلى ، وقاهرة البأس ، كلا البلدتين ام الحواضر
جددت عهد خالد وصلاح الدين ، روح الفداء في عهد ناصر

وقول عبد الكريم الدجيلي في قصيدته «الامة العربية» التي قيلت في حفلة تكريم بنت الشاطيء في بغداد عام ١٩٥٨ :

يا جمالا فتن العرب بـه	ودليلا في الدياجي لا يضاهى
وسليل المشرفيات التـي	من صلاح الدين مستحوذا شباها(٦٥)

وقريب من ذلك تلميح الشاعر انور العطار في قصيدته «فلسطين» التي القاها في مهرجان الشعر الثاني بدمشق عام ١٩٦٠ : (٦٦)

يرف على «حطين» فجر جهادنا	كان صلاح الدين منا على قرب
أليس جمال العرب عدل صلاحنا	وقد شادها قد شاد في الشرق والغرب

وينتهز خالد الشواف العدوان الثلاثي (١٩٥٦) ليمجد مآثر الرئيس عبد الناصر في خدمة القضايا العربية ، وما قام به من دور في ردع المعتدين على مصر ، ويوحي اليه بأن فلسطين تنتظر على يديه ردعا مماثلا ، فتنال الخلاص كما نالته من قبل على يدي صلاح الدين :

يا جمالا نسخ القبح الـذي	اولد النكبة مولودا سفاحا
خالدا كنت بمصر فلتكن	يوم تدعوك فلسطين (صلاحا)(٦٧)

وتتكرر هذه الرابطة الثلاثية : فلسطين وصلاح الدين وعبد الناصر في نماذج شعرية اخرى كقول الشاعر غريب محمد غريب من قصيدته «الناصر صلاح الدين» :

باسم الصليب تثعلبوا فتجمهروا	من كل حدب مشرق او مغرب
لكنه منهم بـسراء انمـا	جاؤا ابتغاء نملك وتعصب
فخرجت (يوسف) والتقيت بجمعهم	فدحرتهم الله ليس لمنصب
لم افتقدك فانت حي بيننا	في شخص عبد الناصر المتوثب
القدس في شوق اليـك فلبها	فالعار يربع في ثراها الطيب(٦٨)

وما جاء في قصيدة «فلسطين» لمحمد مصطفى الماحي :

ارى في الافق انى سرت نارا	تضيء فنهتدي دنيا ودينا
صلاح الدين اوقدها وهـذا	(جمال) شنها حربا زبونا (٦٩)

او قصيدة الشاعر نفسه «زيارة الرئيس لمدينة دمياط» (١٩٦٠) :

دمياط تيهي بالفتى المقدام	بطل العروبة ناصر الاسلام
واستبشري خيرا بمقدمه ففي	لحانه قبس من الالهـام
هذا صلاح الدين عاد مكافحا	عن مصر في غزواته والشام
هذا صلاح الدين والدنيا معا	ومحطم الاغلال والاصنام (٧٠)

واغلب الظن ان الشاعر سيرجع هنا ذكرى زيارة صلاح الدين التاريخية لدمياط عام ١١٧٧ متفقدا اسطوله فيها بعد عودته من الشام .

ونجد في شعر هارون رشيد نماذج كثيرة تجعل من الرئيس عبد الناصر القائد الذي يقود العرب الى تحرير فلسطين ، ويرد في بعضها اسمه مقترنا بالتلميح الى حطين بوجه خاص كقول الشاعر :

ان حطين غـدا موعدنـا	موعدا للثأر رعاف الـدم
وجمال رافـع رايتنـا	في روابي القدس حول الحرم(٧١)

او قوله من قصيدة «قسم» :

سيكون في حطين موعدنا على فم النضـال
جيش كبير واحد ، يجتث ما صنع الضـلال
خفاقة راياتـه يزهو بقائـده جمال (٧٢)

او تلميحه التالي :

بعبـد الناصر العربـي	سـوف توحد العرب
وفـي حطيـن موعدنـا	ونصر اللـه والغلـب (٧٣)

ولقد بلغ التأكيد على هذه العلاقة بين صلاح الدين والرئيس عبد الناصر حدا دفع صاحب مجموعة «المشاعل» - كامل امين - الى نحت تسمية تعبر عنها : (جمال الدين الايوبي) ، واستعمالها عنوانا لقصيدة تشهد باوجه الشبه : (٧٤) .

رجعت (صلاح الدين) من بعد غيبة	بروح (جمال) مثلما يرجع الفجر
طوى جسمه في الشام قبر وروحه	بجسم (جمال) عاش لم يطوه القبر
فما زال فوقي من (صلاح) ونسره	جمال ونسر رمز رايته النسر

ويلمح الشاعر في البيت الاخير الى ان النسر كان رمزا لصلاح الدين كما هو اليوم رمز الثورة في العربية المتحدة .

ان هذا العرض السريع للصيغة او الفكرة «الصلاحية» في الشعر العربي الحديث لا يدعي لنفسه الشمول لعدة اسباب اهمها عدم استطاعتي الوقوف - اثناء اعداد الدراسة - على نصوص مهمة اخرى لعدد من الشعراء كالكاظمي ومحمود صادق ، ومنها تجنبي تحليل كثير من النصوص تحليلا فنيا او اصدار احكام على قيمتها وبينها ما

يفتقر الى مقومات العمل الفني الناجح . غير ان ذلك لا يمنعنا من تحديد المعالم البارزة للفكرة التي استهدفها هذا العرض . لقد دلت النماذج الشعرية على ان استخدام الشاعر لصلاح الدين بدأ في اطار الدين الاسلامي كما لاحظناه عند شوقي وارسلان ، وامتد الى القضايا العربية (٧٥) ، ثم اصبح متلاحما مع مأساة فلسطين اكثر من اية مشكلة اخرى ، ولكن اختلاف مجالات استخدامه لم يجرّده تجريدا تاما من دلالته الدينية ، بل ظل عدد غير قليل من الشعراء يلمحون اليها لاسيما اولئك الذين يعتمدون في رؤيتهم الشعرية على الاسلام والعروبة كمحمد مصطفى الماحي وخالد الشواف وعدنان مردم. ولقد كان من الطبيعي ان يستعيد الشاعر ذكرى البطل في مواضع عاشها تاريخيا كالمعارك التي خاضها او المدن التي اقترنت به في حياته وموته كحطين والقدس ودمشق وعكا ودمياط وان كان لبعضها النصيب الاكبر من امثلة الاستشهاد بالبطل . واذا كان الشاعر قد اتخذ بطولة صلاح الدين ركيزة لتغنيه ، فانه لم يغفل الجانب الخلقي من سلوك البطل كتسامحه وانسانيته وما يروى عنه من ترفع عن الدنايا وزهد في المجد الشخصي كما ان الشاعر لم يهمل التلميح الى ان جهاد صلاح الدين لم يكن موجها ضد دين خصومه بل ضد سياستهم ومطامعهم في فلسطين . وقد وضحت هذه الدراسة كذلك مدى اهتمام الشعراء المعاصرين به كرمز للخلاص على اختلاف معتقداتهم الدينية واتجاهاتهم السياسية ، اي ان صلاح الدين – بالرغم من الجدل التاريخي حول اصله القومي او ايثاره مذهبا اسلاميا معينا على اخر – اصبح بالنسبة للشاعر العربي الرمز البطولي الذي يسمو على الاعتبارات الدينية او السياسية ، وليس في ذلك من غرابة ، فقد استحال من قبل بفضل خصاله الايجابية الى مثال الفارس او البطل الذي يمجد حتى في الآداب الاوربية ، واخص بالذكر الايطالية والفرنسية . ولا شك في انه اهل لما لقي او يلقى من اهتمام شعرائنا في معالجتهم لقضايا معاصرة ، غير ان طريقة التغني به – كما وردت في كثير من الامثلة – تكشف بعض الجوانب السلبية في رؤيه الشاعر العربي اهمها اسرافه في التطلع المتفائل الى معجزة البطل الفرد ، من غير كبير اهتمام بالاساس الجماعي او الشعبي ، في البحث عن طريق الخلاص من محنة العرب الحالية . ويبدو ان الشاعر بدأ يعي سلبية هذا التطلع بعد حرب ١٩٦٧ ، ان جاز لنا ان نتخذ دليلا على ذلك ما ورد في نماذج السنوات الثلاث الاخيرة من ميل الى العزوف عن تشبيه قائد عربي معين بصلاح الدين .

صالح جواد العظمة

مراجع وتعليقات

(١) انظر مثلا اشادة الشعراء بعظماء العرب في كتاب: احمد محمد الحوفي . وحدة الثقافة والتاريخ في الشعر الحديث (القاهرة: ١٩٦٥) ٤٢-٥٦ ، والدلالة القومية لهذه الاشادة : عمر دقاق . الاتجاه القومي في الشعر المعاصر (القاهرة : ١٩٦١) ٣٩٠-٣٩٤ .

(٢) للوقوف على بعض المطولات انظر : سعد الدين محمد الجيزاوي : العامل الديني في الشعر المصري الحديث (القاهرة: ١٩٦٤) ٥٢٠-٥٢١ ، واحمد محمد الحوفي : التراث الروحي والشعر الحديث (القاهرة : ١٩٦٦) ٣٩-٤٦ ومحمد زغلول سلام : القومية العربية في الادب الحديث (القاهرة : ١٩٥٩) ٩٦-٩٧ وجمال الدين الآلوسي «المطولات او شعر الملاحم» الافلام (البغدادية) (٤ كانون الاول ١٩٢٦) ٣٤-٤٤

(٣) يستطيع القارىء ان يقدّر الاهمية التي نالها صلاح الدين في دراساتنا الحديثة لاسيما بعد خلق اسرائيل ، بملاحظة ما صدر من البحوث الخاصة به ونورد على سبيل المثال ما يلي : محمد عطية الابراشي: صلاح الدين الايوبي (القاهرة: ١٩٥٨)، محمد فريد أبو حديد: صلاح الدين الايوبي وعصره (القاهرة : ١٩٢٧) وانظر كتابه صلاح الدين الايوبي البطل العربي الذي انتصر على الغرب (القاهرة: ١٩٥٨)، ابراهيم الابياري : البطل الخالد : صلاح الدين والدولة الايوبية (القاهرة : ١٩٦٢) ، احمد بيلي : حياة صلاح الدين الايوبي (القاهرة : ١٩٣٦) ، حبيب جاماتي : الناصر صلاح الدين (القاهرة: ؟ ١٩٦٢) ، عبد اللطيف حمزة: صلاح الدين بطل حطين (القاهرة: ١٩٣٧) وانظر ما اخرجه بعد ذلك : صلاح الدين : سلطان مصر وسوريا (القاهرة : ١٩٤٤) وصلاح الدين بطل حطين (القاهرة : ١٩٥٨) ، احمد علي خليفة : صلاح الدين الايوبي : بطل موقعة حطين (القاهرة : بلا تاريخ) ، سامي الدهان : صلاح الدين الايوبي (القاهرة : ١٩٦٠) ، احمد عبد الجواد الدومي : صلاح الدين الايوبي (القاهرة : ١٩٥٨) ، محمود محمد الرساوي : من روائع التاريخ العسكري العربي : يوم حطين (القاهرة : ؟١٩٦٢) ، محمد رضا : بطل حطين (القاهرة : بلا تاريخ) ، جمال الدين الرمادي: صلاح الدين الايوبي (القاهرة : ١٩٥٨)، نظير حسان سعداوي : جيش مصر ايام صلاح الدين (القاهرة: ١٩٥٦)، عبد العزيز سيد الاهل : ايام صلاح الدين (بيروت : ١٩٦١) ، ابراهيم علي طرخان : الناصر صلاح الدين وتحرير القدس (القاهرة : ١٩٦٨)، سعيد عبد الفتاح عاشور : الناصر صلاح الدين (القاهرة : ؟ ١٩٦٥) ، عبد القادر عيد : صلاح الدين الايوبي والقومية العربية (القاهرة : ١٩٦١) ، قدري قلعجي : صلاح الدين الايوبي : رجل غير وجه التاريخ ط٣ (بيروت : ١٩٥٦) ، وانظر كتابه : صلاح الدين الايوبي : قصة الصراع بين الشرق والغرب (بيروت : ١٩٦٦) ، عبد المنعم ماجد : الناصر صلاح الدين الايوبي ط ١ (القاهرة : ١٩٥٨) و ط ٢ منقحة (بيروت : ١٩٦٧) ، ومحمود عزت موسى : الناصر صلاح الدين (القاهرة : ١٩٥٨) ، ومحمد الطيب النجار : الصليبيون وصلاح الدين (القاهرة : ١٩٦٢) اسعاف النشاشيبي : البطل الخالد صلاح الدين والشاعر الخالد احمد شوقي (القدس : ١٩٣٦) ومصطفى الوكيل: صلاح الدين الايوبي (القاهرة : ١٩٣٨) . ومن الجدير بالذكر ان صلاح الدين كان مصدر وحي لاعمال ادبية اخرى كمسرحية نجيب سليمان الحداد : صلاح الدين الايوبي (الاسكندرية : ١٨٩٨) ، ومسرحية فرح انطون : السلطان صلاح الدين التي كتبت عام ١٩١٤ ونشرت في القاهرة ١٩٢٣ ، ورواية جرجي زيدان التاريخية : صلاح الدين ومكائد الحشاشين (القاهرة : ١٩١٢/١٩١٣) وحوارية انيس المقدسي «صلاح الدين مثال البطولة النبيلة» في مواكب النور (بيروت : بلا تاريخ) ٢١٥ – ٢٢١

(٤ أ) من المراجع الحديثة التي تتناول ما قيل في صلاح الدين من شعر في العصر الايوبي نذكر ما يلي : من النقد والادب ج ٣ (القاهرة : ؟١٩٦) ١٧٥-١٩٤ لاحمد احمد بدوي ، وانظر كتابه : صلاح الدين الايوبي بين شعراء عصره وكتابه (القاهرة : ١٩٦٠) ، وعبد اللطيف حمزة : ادب الحروب الصليبية (القاهرة : ١٩٤٨) ومحمد زغلول سلاّم : الادب في العصر الايوبي (القاهرة : ١٩٦٨) ومحمد سيد كيلاني : الحروب الصليبية وأثرها في الادب العربي في مصر والشام (القاهرة : ١٩٤٩) .

(٤ب) ليس شوقي باول شاعر لمح الى صلاح الدين في الفترة الحديثة ، فقد سبقه آخرون كالشاعر صالح مجدي ، المصري المولد، المكي الاصل ، (١٨٢٥ – ١٨٨١) الذي اشاد ببطولة صلاح الدين وتمنى ان يتشبه به في قصيدة اراد بها استثارة همم المصريين لمقاومة النفوذ الاجنبي . راجع محمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر ج١ (القاهرة : ١٩٦٢) ١٣٧-١٣٨

(٥) ماهر حسن فهمي : شوقي : شعره الاسلامي (القاهرة : ١٩٥٩) ١١٩-١٢٠. لقد اشار المؤلف الى ثلاثة مواضع ذكر فيها شوقي صلاح الدين الايوبي ، وأهمل اشارات اخرى وردت في قصائده ، كقصيدة

«البحر الابيض» ، حيث يقول :

سيد الماء كم لنا من (صلاح) و(علي) وراء مائك ذكرى

مشيرا الى صلاح الدين ومحمد علي باشا ، وقصيدته الشهيرة في نكبة دمشق ، وقصيدته «الاندلس الجديدة» التي يشبه فيها غلبة البلغار على ادرنه (١٩١٢) بحملة الصليبيين ، و«تحية لضيف عظيم» التي وردت في : الشوقيات المجهولة محمد صبري ج١ (القاهرة : ١٩٦١) ٣٠٠-٣٠١.

(٦) الشوقيات ج١ (القاهرة : ١٩٦١) ١٧-٣٣ ، وانظر ما ورد بشانها في كتاب فهمي المذكور في اعلاه ، وعلي النجدي ناصف : الدين والاخلاق في شعر شوقي ط٢ (القاهرة : ١٩٦٤) ٢٣٩-٢٤١ .

(٧) الشوقيات ج٤ (القاهرة : ١٩٦١) ٥٦ .

(٨) محمد سامي الدهان : الناصر صلاح الدين الايوبي ص ١٤٢ . وقد ذكر الاستاذ الدهان في اشارته الى هذه الالتفاتة وما تبعها من مظاهر الاحترام انها اثارت مشاعر شعرائنا ، ولكنه لم يذكر غير شوقي .

(٩) محمد صبري : الشوقيات المجهولة ١٨٢/١ - ١٨٣

(١٠) المصدر نفسه ٣٠٠ - ٣٠١

(١١) الشوقيات ٢٣٤/١

(١٢) الشوقيات ١١٩/٣

(١٣) وشوقي يكرر هنا ، بصيغة اخرى ، ما قاله قبل ذلك بسنوات كثيرة على لسان محاوره «الدرويش» : «فوالله ما تجمل تاريخ المسلمين بمثلك يا صلاح الدين» . انظر الشوقيات المجهولة ١٨٣/١ .

(١٤) لقد عبر شوقي عن اعتزازه بصلاح الدين في مواضيع اخرى كاشارته اليه في قصيدتي «البحر الابيض» و«الربيع ووادي النيل».

(١٥) المقتطف ٢٧ (١٩٠٢) ٢٢٦-٢٣٢ ، ونشرت كذلك في كتاب الشاعر: ذكرى موقعة حطين وديوانه . راجع احمد الشرباصي . امير البيان شكيب ارسلان ج١ (القاهرة : ١٩٦٣) ص ٢٨٨ . ذكر الشرباصي ان عدد ابياتها مائة واربعون بيتا ، بينما حدد العدد بمائة وخمسين في رواية الاستاذ سامي الدهان . محاضرات عن الامير شكيب ارسلان (القاهرة : ١٩٥٨) .

(١٦) مارون عبود : رواد النهضة الحديثة (بيروت : ١٩٥٢) ص ١١٣ .

(١٧) راجع ما جاء بشان ذلك في تعليق ارسلان نفسه على القصيدة في كتابه : شوقي او صداقة اربعين سنة (القاهرة : ١٩٣٦) ١٩٧-٢٠١ ، وكتاب الشرباصي ج٢/٥٤٢ - ٥٤٩

(١٨) الشرباصي ص ٥٩٩ .

(١٩) مارون عبود : رواد النهضة ١١٢-١١٣ ، الدهان : محاضرات ٧٧ - ٧٨ .

(٢٠) اعتمدت على النص المنشور في كتاب : المطالعة الوافية مهدي علاّم وآخرون ج٣ (القاهرة : ١٩٦٠) ٣٢١-٣٢٣

(٢١ أ) خالد الجرنوسي : قصص اسلامية (القاهرة : ١٩٦٣) ٩١ - ٩٤ .

(٢١ب) لقد اشار الاستاذ عبد الله كنون الى هذا الدافع في معرض الحديث عن النزعة الدينية في الشعر العربي المغربي قائلا : «اما الضرب على وتر الدين فانه يمثل وجهة نظرهم الى انطلاقة الاستعمار الاوربي في القرن الماضي التي لم يكونوا يرون فيها الا استمرارا للحروب الصليبية ، وهي وجهة نظر لم تكن بعيدة عن الصواب . الم يقل الجنرال غورو لما دخل دمشق بعد الحرب العالمية الاولى وهو واقف على قبر صلاح الدين : صلاح الدين ! نحن هنا ؟ وكذلك اللورد اللنبي الم يقل حين دخل القدس اثناء الحرب المذكورة: الان انتهت الحرب الصليبية ؟ ان ادباءنا ليسوا باقل غيرة دينية من هؤلاء الضباط الكبار الذين يمثلون اعرق الامم حضارة في القرن العشرين» انظر كتابه : احاديث عن الادب المغربي الحديث (القاهرة: ١٩٦٤) ٢٦-٢٧ .

(٢٢) ديوان الشبيبي (القاهرة : ١٩٤٠) ٣٣-٣٨ ، يوسف عز الدين : في الادب العربي الحديث (بغداد : ١٩٦٨/٦٧) ص ١٣٣ ، ورفائيل بطي : الادب العصري في العراق العربي ج١ (القاهرة: ١٩٢٣) ١١٦ - ١١٨ .

(٢٣) ديوان الرصافي ط٦ (القاهرة : ١٩٦٣) ٤٣١-٤٣٢ . يرى الاستاذ عبد القادر المغربي في مقدمة الديوان (ص ك) ان الرصافي يستنهض الايوبي ليرى ما فعله «الجنرال اللنبي» في بيت المقدس ، وسياق القصيدة يدل على ان تصريحات «غورو» الاستفزازية كانت هدف الشاعر . لاحظ تصريح غورو في تعليقنا رقم (٢١ب) .

(٢٤) عزيزة مريدن : القومية والانسانية في شعر المهجر الجنوبي (القاهرة : ١٩٦٦) ص ٢٩١ وانس داود : التجديد في شعر المهجر (القاهرة : ١٩٦٧) ص ٣٣٧

(٢٥) مريدن : المصدر المذكور ٢٦٧-٢٦٨ ، وانيس المقدسي : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ط٣ (بيروت : ١٩٦٣) ص ١٥٤ :

(٢٦) محمد ابراهيم الجيوشي : شاعر العروبة والاسلام : احمد محرم (القاهرة : ١٩٦١) ص ١٣٢ .

(٢٧) اقرأ قصيدته «جلوة الحرية» في ديوانه : حكاية مغترب (بيروت : ١٩٦٠) ومقتطفات منها في كتاب مريدن ص ٣٠٥ .

(٢٨) انشودة المطر (بيروت : ١٩٦٠) ١٩٢-١٩٣ . ومثل اخر على ذلك قول الشاعر التونسي محمد الشاذلي خزنه دار من قصيدة «التمثيل» :

هذا لعمري صلاح الدين خالدة	آثاره الغر مذ اولته تبجيلا
وكم تخلد في تاريخنا الذهبي	مما يكلل تاج العرب تكليلا
نحن الذين على منوالهم نسجوا	ما اهلتنا ظروف الحال تاهيلا

انظر ملحق كتاب : الحركة الادبية والفكرية في تونس (القاهرة: ١٩٥٦) ص ١٠٧ .

(٢٩) فريد جحا : العروبة في شعر المهجر (بيروت : ١٩٦٥) ص ٧٤ .

(٣٠) تقويم الشعر السنوي الرابع (القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون ، ١٩٦٣) ٦٣-٦٨ .

ومن الاشارات الحديثة الى صلاح الدين في سياق التغني بمصر ما جاء في قصيدة الدكتور عبد العزيز برهام «الحذاء الصغير» :

كل فرد فيه اذا قامت الهيجاء عند النزال جم غفير

سل (رعمسيس)سل اخاه (صلاح الدين)كيف الاحكام والتدبير

مهرجان الشعر الخامس (القاهرة : ١٩٦٤) ص ٨٩ وقصيدة عبد العليم القباني «من ايامنا الخالدة» :

عليها صلاح الدين يحمي لواءها	ومن حوله اسد غضاب وانسر
ودين اذا ما اسرف الغرب ظالما	تسامت به الاخلاق ترعى وتحصر
وشتان بين الغرب: في القدس سيفه	عليه العذارى والطفولات تنحر
وبين سماح الشرق يعفو وحوله	رقاب العدا لو شاء تجبى وتبتر

انظر مجموعته : اشعار قومية (القاهرة : ١٩٦٦) ص ١٤

(٣١) ديوان حافظ ابراهيم (القاهرة : ١٩٥٤) ٩٠/١ - ٩٦

(٣٢) بدوي طبانه «كفاح مصر والعراق في شعر خالد الشواف» «الرسالة» ٢٢ (١٠٧٣ / ٦ اغسطس ١٩٦٤) ص ٩ .

(٣٣) الديوان (دمشق : ؟١٩٦٠) ص ٤٥ وسامي الكيالي : الادب والقومية في سورية (القاهرة : ١٩٦٩) ص ٢٦٥ .

(٣٤) مهرجان الشعر الاول (القاهرة : ١٩٦٠) ١٣-١٥ .

(٣٥) المصدر نفسه ٨١-٨٣ ، وديوان عدنان مردم بك صفحة ذكرى (القاهرة : ١٩٦١) ١٦

(٣٦) صفحة ذكرى ص ٢٣ . وهنالك اشارات اخرى تتخذ من صلاح الدين رمزا للاواصر بين مصر وسوريا كالتي وردت في القصائد التالية : «حية» لمحمود رمزي نظيم : الرمزيات (القاهرة : بلا تاريخ) ص ١١٧ ، و«دمشق» لكامل امين : المشاعل (القاهرة : ؟١٩٦٢) ص١٣٩ و«الجمهورية العربية المتحدة» لعبد العليم القباني : اشعار قومية ص ٨٩ .

(٣٧) ابراهيم طوقان: ديوان ابراهيم ط١ (بيروت: ١٩٥٥) ٦٧-٧٠

(٣٨) من الابيات التي تعكس صورة وضيئة لموقف صلاح الدين نقتطف ما يلي :

في كل خطار على الاخطار صبار الجنان
حلقات ادرعهم قيود الموت في درك الطعان
حطين يومك ليس ينكر شاهديه الخافقان
تتطاير الارواح فيه من السنان الى السنان
حتى انجلى رهج الوغى والنصر مرموق العنان
ومشى صلاح الدين تحت لوائه في مهرجان
وعلا الاذان ورجعت تكبيره شرف الاذان

(٣٩) ديوان الجواهري ج١ (بغداد : ١٩٤٩) ص ٧٤-٧٩

(٤٠) عبد اللطيف شرارة : الشاعر القروي (بيروت : ١٩٦٠) ١٨٢ - ١٨٧ .

(٤١) عزيزة مريدن : المصدر المذكور ٣١٩-٣٢٠ وصالح الاشتر: في شعر النكبة (دمشق : ١٩٦٠) ١١٠ .

(٤٢) احمد محمد الحوفي : القومية العربية في الشعر الحديث (القاهرة : بلا تاريخ) ص ٢٩٦ وانظر اشارة سميرة ابو غزاله : الشعر العربي القومي في مصر والشام بين الحربين العالميتين الاولى والثانية (القاهرة : بلا تاريخ) ٧٨-٧٩ .

(٤٣) علي الجارم : سبحات الخيال (القاهرة : ١٩٦١) ١٢-٢٤ ، وانظر كتاب السوافيري ص ٤٩٥ .

(٤٤) مهرجان الشعر الاول (القاهرة : ١٩٦٠) ١٧-٢١ .

(٤٥) صفحة ذكرى ٤١-٤٣ .

(٤٦) بدوي طبانة : «نظـرات في الشعـر العراقي المعاصر» «الرسالة» ٢٢ (٢٣/١٠٧٠ يوليو ١٩٦٤ ص ٨-٩

(٤٧) محمد حسين الصغير : فلسطين في الشعر النجفي المعاصر ١٩٢٨-١٩٦٨ (بيروت : ١٩٦٨) ص ١٤٠ . ونجد في قصيدة كمال النجمي «فلسطين ونكبة اللاجئين» مثلا اخر للتطلع الى صلاح الدين يقود جيشه - كما فعل من قبل - الى النصر :

يا يوم حطين عد للشرق ثانية واخلع على العرب من اثوابك القشب
اعد الينا صلاح الدين في اجم من القنا وخميس زاخر لجب

الانداء المحترقة ((القاهرة : ؟١٩٦٤) ٢٠-٢١

(٤٨) السوافيري : الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين ص ٥٣٣ .

(٤٩) المعرفة (السورية) ٥ (٥٧ / تشرين الثاني ١٩٦٦) ٧٤-٧٧

(٥٠) طبانة . المصدر المذكور ص ١٠

(٥١) مريدن : القومية والانسانية في شعر المهجر الجنوبي ص٣١٩

(٥٢) حسن جاد حسن : الادب العربي في المهجر (القاهرة : ١٩٦٢) ص ٣٦٣ .

(٥٣) السوافيري . ص ٢٥٧ .

(٥٤) علي صدقي عبد القادر : صرخة (بيروت : ١٩٦٥) ١٦٦ .

(٥٥) كاظم جواد : الآداب ٤ (١٩٥٦) ١٣٥ ، من اغاني الحرية (بيروت : ١٩٦٠) ١٧٥-١٧٩ .

(٥٦) جورج صيدح : ادبنا وادباؤنا في المهاجر الاميركية (بيروت: ١٩٦٤) ص ١٥٣ .

من الامثلة الاخرى التي تلمح الى صلاح الدين في تعبيرها عن الاحساس بالخيبة ما جاء في قصيدة يوسف الخطيب «لو رضيت خلاء النفس» واحة الجحيم (بيروت : ١٩٦٤) ١٠٣-١٠٤ ، وقصيدة نزار قباني : شعراء الارض المحتلة (بيروت : ١٩٦٨) ص ١٦ .

(٥٧ أ) توفيق زياد : اشد على ايديكم (بيروت : بلا تاريخ) ٢٣-٢٤

(٥٧ب) هارون رشيد : سفينة الغضب (الكويت : ؟١٩٦٨) ١١-١٢

(٥٨) عبد الوهاب البياتي: الموت في الحياة (بيروت: ١٩٦٨) ١١٦

(٥٩ أ) صالح الاشتر : في شعر النكبة (دمشق: ١٩٦٠) ١٠٨

(٥٩ب) البياتي : النار والكلمات (بيروت : ١٩٦٤) ٣٦-٣٧

(٦٠) محمود درويش : حبيبتي تنهض من نومها (بيروت : ١٩٦٩) ٥٧ - ٥٨ .

(٦١) سميح القاسم : دمي على كفي (بيروت : بلا تاريخ) ٩٢-٩٥

(٦٢) الآداب ١٥ (٩/ايلول ١٩٦٧) ص ١٧ .

(٦٣) من امثلة التشبيه التي تتناول غير الرئيس عبد الناصر ما قاله الشاعر المهجري جورج صوايا عند قيام الحكم العربي الفيصلي في سوريا :

قد قام فينا صلاح الدين ويحهم فليقحم الشام من قد قال لم يقم

(٦٤) بحيري : تحت لواء العروبة (القاهرة : ١٩٦٠) ١٠٠-١٠١

(٦٥) محمد حسين الصغير : فلسطين في الشعر النجفي المعاصر ٢٧٦ .

(٦٦) مهرجان الشعر الثاني (القاهرة : ١٩٦١) ص ٥٣ .

(٦٧) بدوي طبانة : «كفاح مصر والعراق في شعر خالد الشواف» «الرسالة» ٢٢ (١٠٧٣ و ٦ اغسطس ١٩٦٤) . ٨

(٦٨) مهرجان الشعر الرابع (القاهرة : ١٩٦٣) ٦٤ .

(٦٩) محمد مصطفى الماحي : ديوان الماحي (القاهرة : ١٩٦٨) ٣٧

(٧٠) المصدر نفسه ص ٦٥

(٧١) هارون رشيد : مع الغرباء (بلا مكان ، بلا تاريخ ؟ ١٩٦٢) ص ٩٥ .

(٧٢) المصدر نفسه ١٠٤ - ١٠٥ .

(٧٣) هارون رشيد : حتى يعود شعبنا (بيروت : ١٩٦٦: ص ١١٢

(٧٤) كامل امين : المشاعل (القاهرة : ؟١٩٦٢) ١٣ - ١٤

(٧٥) لم يقتصر استحضار صلاح الدين على اوجه الصراع العربي - الغربي ، اذ ان هنالك ما يشير الى استخدام الشاعر له في مجالات اخرى ، كالمسألة الكردية في العراق كما ورد مثلا في قصيدة الشاعر محمود درويش «كردستان» :

هل خر مهرك يا صلاح الدين ؟
هل هوت البيارق ؟
هل صار سيفك ... صار مارق ؟
في ارض كردستان ...
حيث الرعب يسهر .. والحرائق

محمود درويش : اوراق الزيتون (حيفا : ١٩٦٤) ١٠٠-١٠٧ علما بأن طبعة بيروت (دار العودة؟١٩٦٩) لم تشتمل على القصيدة المذكورة. ومما هو جدير بالذكر ان الاستاذ يوسف الخطيب اخذ على الشاعر استحضار القائد الايوبي في عكس ما يجب استحضاره فيه ... خاصة في مواجهة «الصليبية المعاصرة» على اساس ان ما يرمز اليه الايوبي في التاريخ هو قيادة الشرق العربي والاسلامي في مواجهة الحملات الاوربية . راجع يوسف الخطيب : ديوان الوطن المحتل (دمشق : ١٩٦٨) ٦٣-٦٥ .

بيتر فايس والمسرح التسجيلي

– تتمة المنشور على الصفحة ٣٢ –

هذه المسرحية : ((الكفاح مستمر)) .

أحسب ان فايس وهو يكتب هذا العمل كان يتبع باستمرار وينظر الى خط واحد فقط هو هذا الشعب الفيتنامي ، كيف آلت به الحياة في هذه الحقبة الطويلة من الزمن ؟

كيف عاش الفيتناميون ايام سيطرة القياصرة الصينيين .. كيف هاجروا وأسسوا وطنا جديدا في الجنوب ، ثم سقوطهم مرارا تحت مستعمريهم القدماء . ثم اول ثورة للاقطاعيين الفيتناميين واول حرب عصابات حوالي ١٤٢٧ بقيادة وطنية (لي لوا) ضد القياصرة الصينيين. مرورا بالاطماع الهولندية والبرتغالية المبكرة في الهند الصينية . واتجاه فرنسا بعد فشلها في الهند الى البحث عن اقدام لها في الفيتنام وما جاورها حوالي ١٦٢٧ .

ولا يقدم فايس هذه (الحياة) المكثفة الممتدة الى ٥٠٠ عام قبل التاريخ بشكل سردي او وصفي او حتى تقديري ، لكنه من خلال بضعة اساليب مبتكرة يتمكن من بسط هذه الاعوام الطويلة بشكل مشوق وواضح في آن واحد . وكما لاحظ المترجم السيد ابراهيم وطفي ، فان فايس ((لا يستخدم هنا رموزا ولا شخوصا .. فبدلا من الشخوص الذاتية يظهر افرادا ومجموعات تمثل قوى اجتماعية معينة، وبدلا من الرمز يظهر الحدث التاريخي)) . اما فايس نفسه فهو يؤكد الى جانب هذا ما يلي ((اذا لم توضح الشخوص في هذه المسرحية صفاتها الشخصية وتطورها الخاص فلا يجوز أن تبدو تجريدية ، على الممثلين بالاحرى ، ان يجهدوا لاظهارها كشخوص فعالة ذات تعبير حيوي قابلة للفهم)) . وبهذا يجهد فايس – اعتمادا على الممثل – لاكساب العرض حرارة الحياة اللازمة لشد المشاهد . ومع ان الكاتب يتبع هنا التسلسل التاريخي للكفاح الفيتنامي .. فهو لا يتورط بفترات الحياة (الراكدة) من هذا التاريخ ، بل قد اختار اكثرها التهابا وتأثيرا على مصير الشعب .

وهذا التسلسل التاريخي يغني منهجه في تقديم وثيقة سياسية عن معاناة الفيتناميين كما انه يمكن القارىء والمشاهد بوضوح في متابعة هذا الكفاح والخلوص منه الى نتيجة واضحة تقوده حتما للوقوف الى جانب المكافحين ضد الامبرياليين والى تفهم دقائقه – الكفاح – ومقارنتها بحياة شعبه ايا كان هذا الشعب .

ويحافظ فايس الى حد مهول على نقاء الاسلوب التسجيلي في مسرحيته هذه ، باعتباره مبدعا في هذا اللون المسرحي ، فلم تأخذه جانبا اية وسائل تعبيرية فنية اخرى يمكن ان تشغل القارىء والمشاهد عن لب القضية المطروحة ، قضية الشعب الفيتنامي الجماعية ، فهو هنا لم يقدم اية شخصية منفردة ، كذلك لم يتطرق لاية علاقة فردية او ثنائية بل جاءت جميع العلائق والشخصيات جماعية تكاد تكون محايدة ضمن حقائق حياتها الرهيبة بل ان صوت (الأنا) كان مختفيا خلال جميع تلافيف هذا العمل وكان يبرز عند جموع الشعب الفيتنامي بشكل سائد صوت (نحن) في لحظات القوة والضعف ، النصر والهزيمة الشيء الذي لم ينجح فيه الذين حاولوا – تقليد – هذا المنهج في المسرح العربي ومنهم الكاتب الفريد فرج في مسرحيته ((النار والزيتون)) وكرم مطاوع في اخراجه لمسرحية عبد الرحمن الشرقاوي ((وطني عكا)) (والمسرحيتان تطرحان القضية الفلسطينية بمحتوى وشكل جديدين) كما لاحظت هذا الدكتورة لطيفه الزيات (مجلة المسرح الاعداد ٦٩ ، ٧٢) ومنذ البداية يثبت فايس هذا المنطلق ((نحمل الارز الى مخازن السادة. نحضر الى السادة ما اصطدناه من السمك . نقطع للسادة الخشب ، نصنع لهم الاسلحة !)) .

ويتمسك فايس بطرح ((القضية)) بوضوح بعيد عن التهويل من جانب الشعب الفيتنامي ، ويصنع نفس الشيء عندما يبسطها اولا من خلال (مشاعر) الاستعماريين الفرنسيين واليابانيين ثم خلفائهم الامريكان .

يقول احد ممثلي الاستعمار الفرنسي في احد مواقف المسرحية . ((اذا لم نرغب في قيام حرب اهلية فعلينا ان نصبح امبرياليين)) . وهذه الحقيقة لا تنطبق على فرنسا وحدها في مرحلتها الاستعمارية ، بل على جميع الدول التي تمكنت منها البرجوازية الصناعية والرأسمال الاحتكاري . فمن اجل اعداد المشاريع الصناعية بالمواد الخام الرخيصة .. ومن اجل تسويق منتجات هذه المشاريع في اسواق اوسع ، وللتخلص من عطالة آلاف العمال الصناعيين الذين كان التصريف البضاعي المحدود يهددهم بالطرد من العمل وما يجره هذا الطرد من مشاكل لحكومات بلادهم .. تتسبب فيها تنظيماتهم الاكثر وعيا ، وبسبب الارباح الخيالية التي تقدمها عموما (سوق) البلاد المحتلة ، كان لا بد لهذه الدول الصناعية ان تتحول اما نحو الاشتراكية او نحو الامبريالية ، وكان التحويل نحو الامبريالية هو ما تمكنها وتقودها قواها الفعلية نحوه .. وتطلب هذا تحولا آخر في توسيع الاداة العسكرية ونقل عملياتها الى بلاد بعيدة .

وكأي تدخل اجنبي آخر .. بدأ التدخل الفرنسي في فيتنام تجاريا وتبشيريا .. ثم تحول الى (مساندة) اسرة (النغوين) ضد خصومها وبعد هذا لم يجد صعوبة في اختلاق المعاذير لينزل قواته العسكرية باعداد ضخمة ، تساعده منذ البداية البحرية الامريكية وهي تتحسس مواقع اقدامها بانتظار اليوم الذي سوف تحل فيه محل الفرنسيين .

((في نونكينغ نفتتح مستودعات المنيوم ومناجم قصدير .. احضروا الرجال والاطفال في الحقول وارسلوها الى المناجم)) . ((نحن في المناجم لا نميز النهار من الليل . اعمق من الهوة كرهنا . اكبر من الجبال غضبتنا . من الهوة العميقة من فوق الجبال تعلو صرختنا الى التحرر)) .

ولا يقف فايس صامتا امام بعض جوانب (الميكانيكية) في حركة الشعب الفيتنامي ، فهو ينتقده انتقادا لاذعا عندما خضعت بعض فئاته الى القتال بجانب الفرنسيين ضد النازي ..

((لماذا ساعدتموهم في حربهم ؟ كنا عاطلين عن العمل .. اطفالنا كانوا جائعين .. كنا بحاجة الى الاجر . لكن معظم الذين ارسلوا الى اوربا لم يعودوا)) .

ينتهي القسم الاول من هذه المسرحية باستسلام اليابان وانسحاب فرنسا واعتزال القيصر ، في حين يكون التنظيم السري الشوري الفيتنامي قد انشيء منذ فترة مبكرة حوالي ١٩٣٠ وقام بقيادة الكفاح المسلح وانتهى الى السيطرة على جميع الفيتنام نتيجة لوعيه لظروف الريف – مركز الحركة الثورية الفيتنامية – والحرب التحرير الوطنية ، وتأسيس جمهورية فيتنام الديمقراطية في الثاني من ايلول ١٩٤٤ ، واجراء التحولات الثورية في الزراعة والصناعة والتعليم والعلاقات الفوقية ... لكن الفرنسيين يعاودون الكرة حيث يسلحهم الامريكيون كما يسلحون فلول اليابانيين :

((الطراد غلوار يدخل سايجون ، والسفن الامريكية توصل الاسلحة للمعتدين)) .

النصف الثاني من هذه المسرحية مكرس ((لهذا العدو القوي الذي يأخذ مكان كل المضطهدين السابقين)) . الولايات المتحدة الامريكية والبنتاغون .

فبعد ان يعرض فايس بامانة علمية حقيقة التفكير الامريكي حول فيتنام والذي يبدأ بتقديم المعونة العسكرية لفرنسا ثم يأخذ بالحلول محلها تدريجيا خاصة اثناء انعقاد مؤتمر جنيف للهند الصينية وعلى اثر سقوط ديان بيان فو ، فهذه البلاد في نظر البنتاغون .. ((من يشرف عليها يمسك تموين اليابان والهند وماليزيا وجاوه والفلبين بيديه)) .

يستحضر فايس – لتوضيح الموقف الامريكي – بواسطة الممثلين الثابتين في المسرحية وعددهم خمسة عشر رجلا وباستخدام شاشة جانبية تعرض عليها الشخصيات الامريكية التي ياتي عليها الدور للكلام ، العشرات من الشخصيات .. عسكرية واقتصادية وسياسية كاشفا بعين الوقت ارتباطها بالشركات الاحتكارية والمنتجة للاسلحة التدميرية .

تروستورن مورتون (مستشار) : في الهند الصينية احسن انواع المنغنيز . نحاس وخامات حديد . مناجم بكر للالمنيوم .

روجر كايس (سكرتير دولة) : في المناطق غير المكشوفة لا ينفع كثيرا الهجوم باسلحة تقليدية – لهذا فكرنا ان نستخدم بضعة قنابل ذرية صغيرة .

ايزنهاور : العدو يحاول بذر الشقاق في صفوفنا طبقة ضد طبقة .

دالس : ما هو الموضوع الذي تدور من اجله هذه الحرب ؟ ودالس مدير شركة النيكل العالمية ايضا !!

الجوقة : تقديم البرهان ان الحركات التحررية يجب ان تفشل .

ويستعرض فايس بعد ذلك (البرهان) الذي اخذ البنتاغون تقديمه لافشال اعمق حركة تحرر ثورية في عالمنا المعاصر . فمن محاولات مستمرة لتطويق الثورة بما يسمى بالحلفاء .. الى تنصيب نفوينه دييم رئيسا لحكومة انفصالية في الجنوب .. وضرب مقررات مؤتمر جنيف وفي مقدمتها شروط اجراء انتخابات حرة وعدم مطاردة الوطنيين الفيتناميين .. الى استخدام ابشع انواع الدعاية والجاسوسية التخريبية لتقويض الحكم الثوري في الشمال ومنها استثارة المشاعر الدينية : «تعالوا الى الجنوب ، اختاروا الحرية . ماريا العذراء جاءت الى جنوب فيتنام وهي تدعو جميع المؤمنين اليها» !.

وعندما بدا كل ذلك بعيدا عن الفوائد المرغوبة من البنتاغون يعرض فايس جون كندي في ١٩٦١ : «سادتي ميدان المعركة للدفاع عن الحرية يقع اليوم في النصف الجنوبي للكرة الارضية» .

روستوف (سكرتير خارجية) : فيتنام بالنسبة لنا تجربة النموذج كيف يمكننا ان نهزم عدوا اضعف منا عسكريا لكنه اقوى سياسيا . وهكذا غدت فيتنام حقلا لتجارب الغازات السامة والنابالم والجراثيم والاسلحة الكيمياوية .

«ارغمنا على حفر حفرة . ارغمنا على الوقوف على حافة الحفرة ... ربطونا مثنى مثنى . القوا بنا ونحن احياء في الحفرة .. طمرونا بالتراب . التراب ما زال يتحرك» .

وفي حين كان الثوار في الشمال يضعون مبدأ «من هذه البلاد الفقيرة يجب ان تنشأ دولة صناعية . وكل من يعرف اكثر يعطي معرفته لمن يعرف اقل» ، يكشف فايس عن (مبادىء) دييم : « بلادي فيتنام تحتاج اولا الى اساس اخلاقي ليبنى عليه دولة ديمقراطية قوية وسليمة . سوف اكرس نفسي لخلق ديمقراطية بالمعنى الغربي للكلمة » .

ويقدم فايس مستوى آخر من مستويات تفكير البنتاغون نحو الشعوب ، على لسان ادوارد لانسدالي من المخابرات المركزية : «في الفلبين قمت وحدي بجولة على الدراجة في القرى الحمراء .. جلست الى سكانها .. قصصت عليهم حكايات .. وعزفت لهم على الناي .. اذا عوملوا بهذه الطريقة يثقون كالاطفال ! » .

ومع كل جهود البنتاغون اللاحقة في اقامة القوى الستراتيجية ونصب الاسلاك والمناطق المحرمة وضرب كل مكان تنمو فيه شجرة او يتنقل فيه انسان فانها لم تمنع من بدء حرب (الفقراء والمباعين) على حد تعبير فايس .. ولم تقف حائلا بينهم وبين الثورة وبين دروس ثورة اكتوبر الاشتراكية التي حدثهم عنها البحارة بين الباسفيكي والهندي ، فقد صمد الشمال بينما تأسست في الجنوب الجبهة الوطنية لتحريره ١٩٦١ .

الان ترى كيف تجنب فايس السقوط في التقديرية والتجريد مع انه قد غطى هذه الفترة الزمنية الكبيرة من تاريخ فيتنام واستعرض جيشا كاملا من الشخصيات الثائرة والمعذبة والمعتدية ..

في الواقع يبدو هذا الكاتب هنا وهو يبتدع اساليب جديدة لتقديم شخصيات مؤثرة .. وان كانت سريعة الانصراف كما هي سريعة الحضور .. سريعة التبدد والالتئام ، كما هي سريعة الحركة والسكون. فمن خلال جمل صغيرة ومقطعة موزعة على بضعة اشخاص –مع قلتها– يستطيع فايس بيسر ان (يعايش) المشاهد والقارىء مع الشخصيات المتحاورة في لحظة درامية معينة . وهذا بالتاكيد تطوير لاساليب رسم الشخصيات . الكاتب هنا لم يعد بحاجة الى تقديم صفحات كاملة عن شخصية ما ليجعلها في متناول فهم المشاهد او القارىء ، خاصة وان شخصياته هذه ليست جامعة لغرائب في الصفات الانسانية بل هي بسيطة ومدركة لحقوقها وواجباتها .

ويصر فايس في المقدمة وفي وضوح الحوار وواقعيته ومباشرته على ان تبتعد شخصيات – الممثلين – عن التجريد وان تقدم تمثيلها بمعاناة حقيقية وان تصل الى التاثير في نفوس المشاهدين . ومما يؤكد هذا توضيحه لجميع التغييرات التي تحدث في الشخصية المتحاورة والمتحركة واشتراطه استخدام اجزاء بسيطة من اكسسوار او تغيير طبيعة الحركة او مكان وقوف الشخصية وتشكيلات المجاميع وبواسطة كل هذا يصل فايس الى تقديم حي ومتلاحق ومؤثر ايضا.

طيلة هذا النص الكبير استخدم فايس قصتين ساقهما في موضوعين متباعدين من المسرحية . وفي نهاية المسرحية استخدم جوقتين كما ختم المسرحية بقصيدة شعرية مؤثرة الا انها قصيرة ومركزة ايضا .

في صفحة ٢٢ يقدم فايس قصة الفتاة (ماي نونغ) ابنة احد الملوك الفيتناميين .. التي زوجها ابوها لاله الجبل .. مما جعل البحر يغضب .. ويرمي بفيضانه على البلاد فيخربها كل عام .. في حين يرد عليه اله الجبل فيرسل صواعقه وأمطاره وسيوله على البلاد فيزيد في تخريبها ! ولعل فايس يشير هنا الى اسطورة في الميثولوجيا الفيتنامية .. ويأخذ منها الى أن الفيتنام كانت تتلقى الظلم والارهاب من حكامها كما تتلقاها من اعدائها الطامعين فيها .

القصة الثانية في صفحة ٥٨ يسوقها فايس على لسان الحيوانات: الكلب والخنزير والحصان والجاموس والديك والعنزة . حيث كل منها يفاخر باهميته في الحياة وخدماته التي يقدمها للاخرين . ولكن فايس يرد عليهم : «اقلعوا عن النزاع . لكل منكم مواهبه الخاصة . تبادلوا الاحترام . انجزوا الافضل كل في مكانه تعيشوا سوية في سلام» . وفيها ربما يشير فايس الى ضرورة اتحاد الشعب المقاتل .. او قد يشير الى اهمية اتحاد الانسانية وتعاونها . او لعله يقصد نهايتها الساخرة اذ تقول العنزة «شطاري لا تضاهى .. تستطيعون ان تروا ذلك في لحيتي .. اطول هي من لحية الماندارين» . وهذا موظف كبير يعيش من كدح الشعب .

الجوقتان اللتان استخدمهما فايس قرب نهاية المسرحية .. جاءتا اشبه بتكوين الكورس الانتيفوني في الموسيقى الكلاسيكية .. حيث كانت الاولى تبدي وجهة نظر ممثلة للبنتاغون بينما ترد عليها الثانية بوجهة نظر معاكسة تقدم (الحدث) في الحوار الى الامام .

جوقة ١ : نظامنا يهدف الى تحقيق فائض كبير لم يحدث من قبل.

جوقة ٢ : نحن نرى ما تفعلون بالفائض . طائرات قتال صواريخ وقنابل نابالم وغازات .

ويختم فايس هذا العمل الرائع والشجاع على لسان جوقة ثالثة وبقصيدة مركزة : حقل الارز امرأة حبلى .. في الخوف يذبل الارز المزدهر .. دوي انفجار في الحقول .

تنادي بصوت عال اسماء الاموات .
و : استعدوا لما هو اسوأ .
ولعل القارىء يستطيع الان ان يستشف الى اي حد كان فايس شجاعا ومتواضعا وبعيدا عن التهويل والميلودراما . لقد كان همه تقديم شعب مقاتل .. ومن هنا لم يتطرق الى اية شخصية . ربما كان هذا بسبب آلاف الضحايا المتشابهة الأنوف اشارة للفتنمة .. مما جعله يقف الى جانب حقيقة بسيطة وشعب بسيط ايضا .

قضية بيتر فايس
في المسرح العربي

نردد اسم بيتر فايس لاول مرة في المقالتين اللتين كتبهما كل من سمير سرحان وفتحي العشري في مجلة «المسرح» القاهرية العدد ٩٦٦/٣٦ . فقد تكلم الاول في مقالته : (حلم بيتر فايس وكيف يحققه) عن افكار فايس واتجاهه المسرحي الجديد ... بينما تكلم الثاني عن عرض (مارا ــ صاد) في المسرح الفرنسي والانكليزي موضحا الخلفية التاريخية للشخصيات ومحللا النص والاخراج .

ويشير سمير سرحان صراحة الى «قضيتنا نحن كعرب مع بيتر فايس» في مقالته السابقة ثم يعود مرة ثانية في العدد ٣٧ من نفس المجلة الى تحليل عرض (مارا ــ صاد) في نيويورك وطرح تفسيرات سريعة وغاية في الغرابة حول النسيج الفني والفكري في العرض المذكور . كذلك يواصل نفس الكاتب في العدد ٤١ من نفس المجلة تتبع نشاطات فايس السابقة .. وخاصة نشاطاته في انتاج الافلام التجريبية القصيرة ، باحثا بنفس الاسلوب المتسرع عن (جذور) فايس الفنية والفكرية .. ثم جاءت ترجمة الدكتور يسري خميس لمسرحية (مارا ــ صاد) مع مقدمة ضافية عن المسرح التسجيلي في العدد ٤٣من روائع المسرحيات العالمية . (هذه ثاني مسرحية بترجمها بعد انشوده انكولا المنشورة في «الآداب» والتي سبق الكلام عنها) .

وبالاعتماد على (المخاوف) التي عكسها الدكتور سمير سرحان في مقالتيه السابقتين (المسرح ٣٦ ، ٣٧) جاءت مقالة الدكتور امين العيوطي في المسرح ٤٣ لتضع بيتر فايس نهائيا موضع من «يلقي الشكوك على الثورات الاشتراكية المعاصرة» .

اما نهاية هذه (القضية) فقد لحقت على يد الدكتور يسري خميس اذ كتب اعتذارا بدلا عن بيتر فايس في مقالته الموسومة :

«التطور الفكري في مسرح بيتر فايس» (المسرح العدد ٥٠) وجميع هذا الجدل لا مأخذ عليه لانه كان من شأنه تقديم ابرز كاتب درامي معاصر في عالمنا لقراء العربية والمسرحيين العرب ، ولكن الشيء الذي يثير الاستغراب هو ذلك التعجل والتسرع الذي غلف مقالتي الدكتور سمير سرحان وانتج بعد ذلك مقالة الدكتور امين العيوطي .

كمثال لذلك التسرع حديث الدكتور سرحان عن مسرحية فايس (التحقيق) اذ وصمها بأنها «من المسرحيات التي تدخل تحت لواء الدعاية غير المباشرة على الاقل لليهود !» . مع ان فايس يؤكد ما ينقل الكاتب نفسه بانه اي فايس لم يذكر مرة واحدة في المسرحيه كلها كلمة يهود او يهودي. في حين يؤكد الدكتور سرحان في المسرح ٣٥ بان عرض مسرحية (التحقيق) قد فشل فشلا ذريعا في برودواي وبانها مسرحية تمثل «استخدام الفن لاغراض الدعاية المجوجة !» . اما الدكتور خميس في استعراضه لجانب من هذه المسرحية في مقالته الاعتذارية فقد اثبت بانها مسرحية ضد النازية وضد الرأسمالية الاوربية .. وتقف الى جانب الشعوب الاوربية التي ساقها النازي لاعمال السخرة وللحرق في الافران ، وقطعا لم تكن تلك الشعوب جميعها يهودية !!.

اما تحليلات الدكتور سرحان لعرض (مارا ــ صاد) فقد اتسمت بالغموض كما اتسمت بالتعميم ايضا ، فهو يقول : «فيها جدل يدور حول موضوع رئيسي هو الجنون الذي يتخفى في زي العقل» .

وعن فايس يقول : «لا يحمل مسرحيانه دعوة محددة ممكن ارجاعها الى مقولة عقلية» (المقالة السابقة) .

وتعميم الدكتور سرحان حول مسرحيات فايس وهما مسرحيتان لحين انتاج (مارا ــ صاد) بعد حذف (التحقيق) التي يتعرف عليها الدكتور جيدا ، اقول هذا التعميم المبكر لا مبرر له ، وهو معتمد اساسا على الغموض والتهويل الذي اضفاه النقاد الغربيون الذين اعتمد عليهم الدكتور سرحان كليا .

اذا كانت مقالات الدكتور سرحان حتى الان قد نوهت ولم تصرح، فان مقالة الاستاذ امين العيوطي المعتمدة على مقالات الدكتور سرحان، قد جاءت بالتصريح اللازم ولرفع شارة الخطر بوجه هذا الكاتب وتياره الجديد في المسرح . يعتمد الدكتور العيوطي اساسا على الجانب السلبي في شخصية (صاد) وعلى اجزاء الحوار المتفرقة على بعض الممثلين ــ المرضى ، تماما كما فعل النقاد الاوربيون الذين انساق خلفهم دكتور سرحان . من ذلك قول الدكتور العيوطي «ان الحكم الاخير على الثورة انما يترك لصاد» وان فايس يرسم صورة مقززة لمارا «تعادل في الواقع مفهوم الثورة عند فايس !» . وان فايس يجهل مارا «هدفا لسخرية فولتير وفوازييه ورجل الدين والمدرس وثري الحرب وممثل الجيش وممثل العلم» .

وعندما يأخذ الدكتور العيوطي بالتفسير النفسي للمسرحية يتوصل الى ان فايس يقول «ان الثورة ضرب من ضروب الجنون» .

وقبل ان ندخل في مناقشة هذه النتائج المتعسفة التي توصل اليها الاستاذان الفاضلان اقدم الملاحظتين التاليتين وهما من اقوال فايس نفسه .

الاولى : يقول فايس : «لقد نشأت في مجتمع بورجوازي وانفقت معظم حياتي محاولا ان احرر نفسي من القيود والتحيز والانانية التي كان يفرضها علي هذا الوسط الاجتماعي . ولكنني ادركت ان الفنان لا يستطيع ان يقف مكتوف الايدي والسجون تملأ بلادا ما زالت فيها التفرقة على اساس من الجنس او الفقر موجودة ، ولا يمكن لعملي ان يكون له معنى الا اذا كانت له علاقة مباشرة بالقوى التقدمية في العالم . وهذه القوى هي القوى الاشتراكية سواء اكانت قد امسكت بزمام السلطة بالفعل ام ما زالت تكافح من اجل ذلك عن طريق حروب التحرير القومية» (٩) .

الثانية : يقول فايس «شخصية مارا لم تكن تكفي لصنع دراما.. كانت تحتاج الى نقيض لها . هذا النقيض وجدته في شخصية صاد» (١٠) .

ويقول الدكتور خميس في مقالته الاعتذارية : «ان شخصيتي مارا وصاد تحتويان لدرجة كبيرة على عناصر الشخصية الدرامية .. بل الشخصية التراجيدية البطولية» . واعتمادا على قولي فايس وخميس السابقتين نجد ان الكاتب قد كتب دراما على مستوى الكلاسيكيات ووفقا لنظرية وحدة الاضداد واصطراعها . والذين اكتفوا بالنظر الى صاد فقط .. انما حطموا هذا البناء المحتوم من اجل ان يفصحوا عن مواقفهم الطبقية فحسب متناسين هذه النظرية المشهورة في كتابة الدراما ... اما النقاد العرب فيكشف موقفهم عن اتباعية لرفاقهم الاوربيين فقط . اما الجميع فقد اقاموا الشكل مبررا لطرح المضمون دون النظر الى اي اعتبار اخر ، سواء طموح الكاتب في تقديم اوعية جديدة او روح العصر السائدة والباحثة عن اشكال دون كلل في الفن بخاصة .

فمصحة شارنتون للمصابين بانحرافات هي العالم ــ على حد

(٩) د. سمير سرحان ، المسرح العدد ٣٦ .
(١٠) فتحي العشري ، المسرح الرقم ٣٧ .

تفسيرهم - واذن فقد كان فايس يصم العالم كله بالانحراف !!. وفايس يجسد افكار فردية وانانية عند صاد ... اذن فايس يقف في صف الثورة المضادة ! اما حقيقة الصعوبات التي طرحها فايس في خلفيات الثورة الفرنسية ١٧٨٩ واشاراته للتضحيات والصعوبات المهولة في الثورات المعاصرة وطرحه لمفهوم الثورة الذاتية من خلال تردد صاد وتغليبه للثورة الجماعية في مفاهيم مارا ، فلم يشر احد منهم اليها .

ان فايس يرى ان الجدل في الثورة ما زال قائما ، ليس في ضرورة قيامها من عدمه بل في ضرورة اعتمادها الانسان والتزامها باسعاده مع التحرج في موضوع التضحيات التي يمكن تجنبها .... وقد كان غوركي نفسه يشكو الى لينين من بعض القسوة التي كانت تصيب البعض ايام الثورة الاولى .

الجدل في الثورة جعل فايس يستبعد العناصر الملكية والاقطاعية وجميع العناصر التي اسقطتها الثورة .. ولكنه يرى في مسرحية (مارا - صاد) فقط ان هناك عناصر اخرى كصاد مثلا ، ما زالت بحاجة الى جدل والى كشف لكي يتبلور الموقف الثوري ضدها بخاصة ، فهي تدعي الثورية وتحجم عن العمل . ولعل هذا التفسير يكمل الحلقة حول مفهوم الدراما في وحدة الاضداد الذي التزم به فايس عند كتابة (مارا - صاد) .

ويلمح فتحي العشري في مقالته السابقة الى تفسير اخر لم يتقدم في توضيحه ، فهو يقول ما معناه ان كلا من قادة الثورات السابقين - قبل الاشتراكية العلمية - كانوا يجمعون في شخصياتهم شخصيتي مارا وصاد ، اما الان فنستطيع ان نميز هذا الثنائي في جميع قادة الثورات الوطنية في اسيا وافريقيا وبلدان العالم الثالث عموما ، فهؤلاء القادة في بداية تفجيرهم للثورة او الانقلاب يسارعون الى اتخاذ بعض الاجراءات الثورية .. ولكنهم بعد ان يتلقوا اول ضربة كرد فعل من الطبقات المقهورة ، وبعد سقوط اول نفر من المعارضين نجدهم ينكصون وتتفتح في عروقهم تصورات ساذجة ومخاوف من العمل الثوري تجعلهم يعودون على اعقابهم ثم يسقطون ضحايا لهذه التصورات والمخاوف .

كان مارا من هذا الصنف بالذات ، وهذا ما كان يغري فايس في الواقع باعادة الجدل في الثورة ، وهي هنا ثورة محددة قد لا تكون الثورة الفرنسية بتمامها ولكنها كل ثورة تتصدى لقيادتها فئات لا تملك جذورا عميقة في الكفاح .

وهذا الجدل نفسه يقود فايس الى انتقاد جمهور الثورة وهو جمهور ما زال ينقصه التصميم العميق على التغيير .

((مارا لا نريد ان نحفر قبورنا .. مارا نريد طعاما .. مارا لا نريد ان نبقى في السجون .. يا ابانا الصغير مارا)) .

يقول ابراهيم وطفي في مقدمته عن المسرح التسجيلي لحديث عن فيتنام ، ان المسرح الوثائقي مسرح نقد . وهنا يصب فايس نقده على تخاذل قيادة الثورة وانشغال جمهورها .. مما ادى ويؤدي حتما الى سقوطها .. وهكذا نرى ان (مارا - صاد) يمكن ان تنطبق على ثورات العالم الثالث التي لم تتمكن من انجاز مهامها الوطنية والتي ما زالت اكثرها تقدما .. تضرب في متاهات التجربة والخطأ.. بينما سقط اغلبها تحت اقدام الامبرياليين والبنتاغون من جديد .

ان الذين تجاهلوا العمق الفكري والرغبة في الصمود التي اثبتها فايس الى جانب مارا كانوا يريدون من فايس الادعاء الفارغ والبطولة الزائفة بعيدا عن المساهمة في تقويم الثورة وخدمتها .

فمن اقوال مارا وهو يرد على صاد : ((ماذا يعني هذا الدم اذا ما قورن بالدم الذي سفك في غاراتكم وحملاتكم ؟ ماذا تعني هذه التضحيات اذا ما قورنت بالتضحيات التي قدموها لكي يطعموكم)) .

ويقول ردا على نظرية صاد في السكون الطبيعي : ((صمت الطبيعة اواجهه بفاعليتي . في اللامبالاة القصوى اكتشف معنى ما .. بدلا من المراقبة الجامدة .. اقتحم واعلن خطأ اشياء معينة واعمل على تغييرها وتحسينها)) . و((الافكار القلقة لا تكفي لتحطيم جدار)) . وبعد خيانة صاد للثورة : ((اما انا فأومن بالقضية التي خنتها انت)) و((كثيرون من هؤلاء الذين بدأوا الكفاح منا .. عادوا يغازلون المجد القديم)) . و((يقولون الان سينال العمال اجورا افضل لماذ ؟ لانهم يتوقعون انتاجا اكثر يتبعه توزيع اكثر .. لا تصدقوا ابدا انكم سوف تصفون حسابكم معهم بغير استعمال العنف)) . واعتقد ان فايس كان ينطلق في (مارا - صاد) من مقولة مارا هذه : ((بالنسبة لنا فهناك خطر رهيب واحد : الذين يعتقدون ان كل شيء على ما يرام .. ويتدثرون في معاطف اخلاقهم الواقية)) .

ان الذي اقلق فايس في مارا - صاد على التحديد هو ان هناك كثيرا من الاشياء ليست على ما يرام .. اتكالية شعبية .. ومخاوف في القيادة الثورية .. وتزوير لمفاهيم الثورة والانسان تشنه الفئات الانتهازية . وكل هذا يسبب صعوبات جمة للثورة وغالبا ما يهدد بذبحها .

حول قول الدكتور العيوطي .. بأن فايس جعل مارا سخرية لشخصيات الام والمدرس .. الخ .. اعتقد ان الدكتور لم يكتشف المعنى في كيفية تقديم فايس لهذه الشخصيات . لقد قدمها فايس بشكل كوميدي يثير التقزز منها .. فبعضها يغني حواره بشكل رديء .. والبعض بصوت زاجر والاخر بقفزات .. ومن خلال هذا التقديم (يقربها) فايس ليفضحها الى جانب ما يكشف عنه الحوار .

تقول الام : ((مزقناه بالسياط)) .
الاب : ((كان يعضني عندما اعضه)) .

اما ممثل العلم وفولتير فشخصية (رو) الثورية هي خير من يرد على كذبها وهي شخصية يأتي حوارها مباشرة بعد هذا الحوار وخاتما للفصل الاول ، وهي تثبت ان جميع جهود مارا العلمية كانت من اجل فهم القوى المحركة في المجتمع وانه انتهى الى النتيجة ((انه قبل كل شيء يجب ان تتحقق تغييرات اساسية في العلاقات الاجتماعية)) . واعتقد بعكس الدكتور العيوطي ان مجمل ذلك لا يمثل سخرية بمارا.. بل ادانة وكشفا للمجتمع العائلي والوطني الذي كان يتحرك داخله هذا الثائر المحاصر باتكالية شعبه وضراوة خصومه .

اما الاستاذ فتحي العشري في مقالته السالفة فكان اكثر الجميع تحسبا للمستقبل فهو يقول: ((ولا نعرف كيف سيكون موقفهم - الذين امتدحوا فايس في الغرب من اجل صاد - في الربيع القادم عندما يقدم فايس مسرحيته (التحقيق) كما اشرنا ، ولكن بالنسبة للذين اثاروا الشبهات حول فايس هذه المرة .. نفس التساؤل نطرحه الان: ما هو موقفهم بعد ان طرح فايس انشودته عن انجولا وحديثه عن فيتنام .. وبعد ان ادان الصهيونية صراحة في تصريحاته ؟

ان التحذر في ادانة التيارات الفنية والفكرية الواصلة حديثا الى مجتمعنا لا بد منه خاصة ونحن نطمح للدخول بمرحلة ما بعد (العاطفية) اذا كنا حقا قد اصبحنا مؤهلين لذلك .

استنتاج اخير

يقال المسرح التسجيلي والمسرح الوثائقي والمسرح المباشر. ولكننا اذا نظرنا الى مسرحيات فايس الثلاث السابقة من خلال هذه التسميات ، فسوف نجده يتطور بالتدريج نحو ما يمكن ان نسميه

بالنقاء التسجيلي .

(فمارا — صاد) تسجيلية بالتقاط شخصيتيها الرئيسيتين مارا وصاد وبضعة احداث اخرى ... اما فايس فقد تصرف تصرفا ليس بالقليل من ذلك المواجهة بين مارا وصاد وكتابته للعمل من خلال الصراع المتقابل بينهما .. ويتطور فايس باتجاه التسجيلية في انشودة «انكولا». اذ تسود فيها البيانات الاقتصادية والسياسية والعسكرية.. ولكنه يبتدع ايضا مواقف عن شخصيات اخرى متممة لهذهالبيانات.. من هذا مثلا حديثه عن العاملة (آنا) وهي تتأمل حياتها في السجن .

في حديث عن فيتنام يمكن ان نجد أنقى موقف تسجيلي .. فليس هنا افراد ولا حكايات فردية .. انما هنا الشعب الفيتنامي من خلال تأريخه الواقعي وجموعه المقاتلة . والحقيقة ان هذه التسمية (التسجيلي) ربما تعطي معنى في الذهن بعيدا جدا عن اسلوب تنفيذها في هذا المسرح .. فهي قد تعني مجرد القاء بيانات او خطب سياسية او تلاوة احداث تاريخية او معاصرة ، اما الواقع فان مثل هذه البيانات والخطب والاحداث تقدم في جو فني متعمد ومكثف ايضا ، مما يبعدها عن شكلها المجدد السابق في تلافيف التاريخ والاضابير . فهي تقدم بالاسلوب التغريبي البريختي .. ومن خلال الرقص والبانتوميم وبتشكيلات جماعية وبالاستعانة باكسسوار بسيط لاعطاء مسحة واقعية محددة للحدث والشخصية مع مطالبة الممثل بتقديم كل ذلك باقتناع داخلي .. ويكاد فايس ان يجمع هنا بين بريخت وستانسلافسكي المتخاصمين !.

والواقع ايضا ان هذه الدراماتلا تختلف عن غيرها منالدرامات الاخرى .. فهي قد الغت بعض اسس الكلاسيكية .. لكنها ابقتوحدة الصراع الازلية في الدراما . والصراع قائم في المسرح التسجيلي بوضوح وبقوة ، واحسب ان هذا هو وحده ما يستدعي كتابة مثل هذه الدرامات .

في «مارا — صاد» ، الصراع بين قطبيها .. وفي «انغولا» بين الغول والشعب الانغولي .. وهما متواجدان على المسرح .. وفي «حديث عن فيتنام» بين المستعمرين والشعب الفيتنامي الملتحمين منذ بداية العمل حتى نهايته . الى جانب ابداعات جديدة واستعارات من المسرح القديم .. فالشاشة لتحديد الشخصية المتجاورة من الابداعات ، والرقص والبانتوميم والموسيقى من تراث المسرح . وتبقى قضية الشعر الحاد السريع والموزع بين شخصيات الدراما ، فبعد ان اعلن كتاب الدراما موت الشعر الا في المسرحيات التاريخية .. جاء فايس ليجعله وسيلة لمسرحه الجديد فعالة وقوية في طرح مضمونها واستيعاب تجاوب مشاهديها ، وهي موصولة الطريق بين ماضي البشرية وحاضرها ومستقبلها وهذا بلا ريب اعظم انجاز لهذا التيار المسرحي .

الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي

يعزو الاستاذ فؤاد دواره ظهور اول مسرحية تسجيلية عربية للثورة الفلسطينية فيقول : «في بداية موسم ٩٦٩ عرضت في بيروت مسرحية (ويزمانو بن غوري وشركاه) .. حكايات وعصابات» (١١) وقد كتبها جلال خوري في اثنتي عشرة لوحة ضمنها أياها تدابير اليهود لاحتلال فلسطين .. ويشير الكاتب ايضا الى مسرحية اخرى عنوانها (في ٥ حزيران ولدنا من جديد) . كتبها واخرجها السيد طليب ، وهي تروي ثلاث قصص عن عائلة فدائية .. وعن اغتيال سرحان بشاره سرحان لكينيدي وعن مهاجمة الفدائيين الاربعة لطائرة العال الاسرائيلية . يجمع بين هذه القصص فدائي يلقي قصائد من شعر المقاومة. واخيرا يشير الكاتب الى مسرحية «محاكمة سرحان بشاره سرحان» للكاتب العراقي نوئيل رسام ومن اخراج خالد سعيد ، والتي اعتمدت في الاساس على ملفات قضية سرحان نفسها .

ويؤخذ من الكتابات النقدية التي ظهرت حول هذه الاعمال الثلاثة انها كانت محاولات اولية للاستفادة من الشكل المسرحي التسجيلي ، اما اعظم استيعاب في اعتقادي تم حتى الان فهو على ايدي الكتاب : يوسف العاني (العراق) في مسرحيته الطليعية «الخرابة» ، اخراج سامي عبد الحميد وقاسم محمد وتقديم فرقة المسرح الفني الحديث . ومسرحية «الفار والزيتون» لالفريد فرج اخراج نبيل الالفي للفرقة القومية (مصر) . و«حفلة سمر من اجل الخامس من حزيران» لسعد الله ونوس (دمشق) .

وآمل ان اقدم بحثا عن الاستيعاب العربي للمسرح التسجيلي من خلال هذه الاعمال واعمال اخرى .

البصره (العراق) — **بنيان صالح**

---

(١١) الثورة في المسرح العربي، «الآداب» العدد ٥ العام ١٩٧٠

النشاط الثقافي في العالم

ايطاليا

رسالة من نبيل المهايني

((الفتح ـ فلسطين))

انهى المخرج الايطالي لويجي بيربللي اخراج فيلمه الطويل عن حركة فتح لصالح شركة الانتاج السينمائية اوني تيلي فيلم . وتكمن الفكرة الاساسية في الفيلم فى اظهار حركة فتح على انها حركةمقاومة وثورة وذلك بواسطة التناقض الذي تظهره اللقطات بين الفقر والجهل اللذين يحياهما الشعب الفلسطيني وبين حالة الوعي المتزايد الذي عبر عنه نشوء حركة المقاومة . والواقع فان الفيلم يبدأ بعرض لشروط حياة اللاجئين الفلسطينيين في المخيمات التي تأنف منها الحياة الانسانيةالكريمة وحيث يعيش اللاجئون تحت اكواخ الالومنيوم والزنك. يمضون ايامهم تحت تهديد رعب الفقر المدقع لا يحميهم اي مجتمع كان سوى أسوار المخيمات التي تضمهم . بيد ان هذه الشروط المادية تعكس ايضا شروطا معنوية ، فالجهل السياسي ، اي عدم الوعي بالقضية وأبعادها هو قاعدة حياتهم . ولذلك فان نشوء فتح يمثل نشوء الوعي السياسي وبرعرعه بكل ما تحمله الكلمة من معنى . ومن جديد فان الفيلم يعرض لنا هذه الامور عبر الشروط الجديدة التى تحياها مخيمات اللاجئين التابعة للحركة ، فهناك الملاجيء الصالحة للحماية من قصف الطائرات ، والمستوصفات المجهزة بالمعدات اللازمة، والمدارس التي تتبع النشء منذ أعوامه الاولى ، والاجتماعات السياسية حيث تدور المناقشات حامية الوطيس حول مختلف القضايا والامور . ويتعرض الفيلم ايضا لتطور وعي ضرورة الانتقام والتي لا تنبع عن الحقد كما في السابق ، او عن المعطيات العنصرية ، بل عن ((الوعي الطبقي)) .. وهنا نسمع أصوات الشباب الفلسطيني يوردها الفيلم ، وهم يؤكدون على استعدادهم للقتال لسنوات طويلة اذا استدعى الامر ذلك ، ثم وهم يوجهون النداءات الى الشعب كيما يوحد صفوفه لمجابهة الصهيونية التي بدأوا يرونها في ابعادها الحقيقية على انها حركة ظلم ، وليس على انها تنبع عن ايمان ديني.

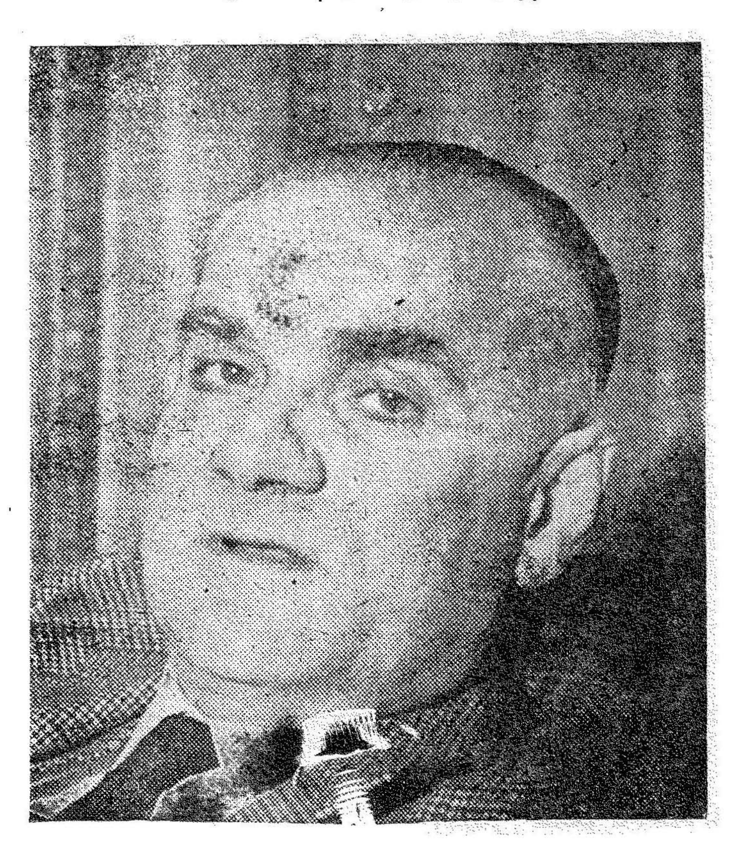
وقد تعرض الفيلم ايضا الى دور الولايات المتحدة الاميركية .

(عرض مستوحى عن جريدة ((الأونيتا))) .

ولقد عاب النقاد الشيوعيون على الفيلم عدم تعريفه بشكل دقيق بوضع منظمة فتح ، كما عابوا عليه ((اسهابه)) في التعرض للنواحي القومية ، وهو الفيلم الذي اتى لمحاربة الصهيونية . غير ان هذا لم يمنعهم من الاستدراك والقول بأن الناحية القومية هي ناحية عفوية لمن حرم ارضه وبيته . وقد وصفه نفس النقاد الفيلمعلى انه موضوعي لا يخلو من العاطفة الضرورية ، وعلى انه صورة صادقة قدمها المخرج للحركة كيما ترى نفسها بكل التزامها وعمقها ونضجها .

لقد ظهرت افلام كثيرة عن حركة المقاومة الفلسطينية حتى الان، منها ما هو اجنبي ومنها ما هو عربي . لكن اول تساؤل يأتينا بعد مشاهدة هذه الاعمال او السماع عن طريقة معالجتها للامور هو ، هل عالجت هذه الاعمال القضية بكل عمقها وشمولها ، ثم وقبل كل شيء، بكل حيويتها ؟ واذا كان الجواب ايجابيا فان التساؤل الثاني الذي لا بد لنا من طرحه هو ، لكن أكان هذا بصورة فنية ، اي بصورة تعد العمل بالبقاء من ناحية وبالنفاذ الى أعماق الجماهير من ناحية اخرى ؟ غير ان الجواب الصحيح، اي السليم على كل هذه التساؤلات لا بد وأن يلتفت الى المستقبل ، ذلك في خضم احداثنفاجيء الانسان كل يوم وبين بحر اعمال منها الرديء ومنها الجيد . لكن هنا علينا الحذر ، فلم اقل بأن الجواب هو في المستقبل ولذلك علينا انتظاره وانتظار الحل ، بل ان ما عنيت قوله كان ان الجواب هو المستقبل. لكن من يصنع المستقبل ؟ العمل بكل تأكيد . والفن لا ينشأ الا عن ((البحث)) و ((العمل)) .

البرتو مورافيا وفيلم ((الاعتراف))



كتب البرتو مورافيا في مجلة ((الاسبرسو)) مقالا هاما عن فيلم ((الاعتراف)) نورد فيما يلي ترجمة له :

لكن ستالين كان موجودا ....

اخذ COSTA CAVRAS فيلمه التحرري و((الانساني)) المسمى ب ((الاعتراف))عن كتاب ARTHUR LONDON المشهور، ولندن كان نائب وزير خارجية تشيكوسلوفاكيا الذي ادين في المحاكمة التي جرت عام ١٩٦٢ وانتهت باعدام سلانسكي وشخصيات اخرى هامة من الحركة الشيوعية التشيكية . ونرى في الفيلم ان البطل ، نائب وزير الخارجية ، يسحب صباح يوم جميل من رفيته من قبل بعض النكرات المرتدين معاطف طويلة وقبعات عريضة الاطراف ، وبعد ان تعصب عيناه يقحم في سيارة ليرمى في سجن رهيب له ملامح القرون الوسطى. وهنا تبدأ الدراما الستالينية لـ ((الاعتراف)) . فما هو هذا

«الاعتراف» ؟ ان الاعتراف هو النتيجة المنطقية للنقد الذاتي . لكن ما هو النقد الذاتي ؟ انه بدوره تحول القيم السياسية – الاجتماعية الى قيم معنوية ينتج عنها تعاون المتهم مع متهميه لتلفيق «الاعتراف»، اي للسماح ولفتح المجال امام الاسترداد القضائي للفرد الباطني الموجود داخل الانسان العام وذلك بواسطة اللجوء الى الشعور بالذنب. وماذا يفيد الاعتراف ؟ انه لا يخدم ابدا وعلى الاطلاق في اظهار جريمة او ذنب «حقيقيين» ، او في تبرير عقاب «حقيقي» . ان «الاعتراف» سياسي ، وفي السياسة لا توجد ذنوب ، بل توجد اخطاء يمكنها ان تحمل على ارتكاب ذنوب وجرائم حقيقية صحيحة ، وذلك حسب العلاقة المعروفة بين النظرية والتطبيق (براكسى) . ان «الاعتراف» يفيد في دعم «الخط» (الاتجاه) في الداخل او في الخارج ، وفي استئصال بعض الجماعات من السلطة ، وفي خلق جو معين (وبكلمة واحدة : الارهاب) . غير ان الاعتراف يفيد قبل كل شيء للكتلة الشعبية . فهو وسيلة من بين الوسائل القليلة التي تستخدمها الستالينية ، عدوة الديمقراطية ، للمحافظة على «العلاقة» بينها وبين الكتلة الشعبية ، مغذية فيها روح المغالاة ونازعة عنها الشكوك .

ان الستالينية هي طريقة في الديكتاتورية الحديثة. و«الاعتراف» مع انه وسيلة سيكولوجية قديمة تعود لما بعد النصرانية والايام القيصربابوية ، فهو يستعين بطرق جد حديثة: مثل الراديو والتلفزيون والصحف والمجلات . اي الـ (ماس-ميديا) التي تشكل بالنسبة للكتلة الشعبية ضميرا اخلاقيا ووسائل تبليغ واتصال مع العالم . وتفسر وظيفة «الاعتراف» الجميلة العامة هذه لماذا – وكما يبدو في فيلم كوستا غرافاس – لا يتعدى التعذيب الفيزيائي عادة بعض الحدود المعينة . هناك بالطبع لكمات وصفعات وصيام وأرق واهانات من كل الانواع وقرب ماء تلقى في الوجه وصراخ وشتائم وتهديدات، لكن على المتهم يوم المحاكمة ان يظهر ببزة ذات صدارة مزدوجة زرقاء داكنة وقميص ابيض وعقدة ، دون جروح او اية من علامات العنف الذي لقيه. وهذا لان الرغبة تتجه لان يظهر المتهم وكانه «اعترف» من تلقاء نفسه دون اي ضغط كان مدفوعا فقط من قبل الطريقة السقراطية ومن «الحوار» مع قاضيه .

وهكذا فان ما ينتصر ليس ذاك الذي يدعوه سارتر بالـ LA CHOSE بل المنطق الذي لا يمكن القيام معه وتجاهه باي شيء والذي يجعلنا نعاود الدخول – في نفس اللحظة التي يجعلنا فيها نعترف بخطيئتنا في مثال المجتمع الذي عزلتنا خطيئتنا عنه . وبعدها يمكن للذراع الدهري ان يضرب ضربته بصورة او اخرى . غير انه لا اهمية لهذا في نهاية الامر . اذ ان الاعتراف لا يرمي الى موت المتهم بل الى سلامة الكتلة .

انها اشياء يعرفها للأسف الجميع . وأي انسان عاش مأساة الستالينية بين الحربين (بالاضافة الى الفاشية التي كانت الستالينية تناقضها) لا بد وأن يكون قد غذي بهذه الاشياء حتى سوء الهضم والغثيان والقيء . ولذلك فان هذا الفيلم ، رغم انه مسطح وقاس كالمكواة ، لا يمكنه ان يثير سوى بعض التأملات والافكار . وهذه الايحاءات لا يمكن لها ان تقدم اي برهان ضد الاشتراكية ، لكنها تقدم الكثير من البراهين ضد البشر ، بشكل يدعو لكرههم والعيش في عزلة . وبعدها فهو يقدم البراهين تباعا وحسب الاهمية ، ضد رجال السلطة ، ضد الكتل ، ضد السياسة . اما عن رجال السلطة، فرغم تمثيل ايف مونتان الرائع ، لا يمكننا الشفقة على البطل في الفيلم . وهذا لانه «نائب وزير» . وقد نفكر ، بأن «هذا حسن ، يستحق كل شيء يدفع ثمنه ، وهذا هو ثمن السلطة» . اما عن الكتل فهي تخرج من الفلم في حالة جد مؤسية ، انها هي التي تحول «الحزب» الى كنيسة خازنة للحقيقة . انها هي التي ترتمي ضد الانسان الوحيد ، ضد الفرد ، ضد المتهم . هي التي تستعيض عن الضمير الفردي بالـ «ماس ميديا» . اما السياسة فهي في النهاية تحطم وتخرب بواسطة «الاعتراف» . وهذه هي اسوأ نتيجة من نتائج الستالينية . فهي قد جردت العديد في اوربا وآسيا من السياسة . فالسياسة لا تصبح في ظل الستالينية مجونا وحسب ، بل انها تجعل حب الانسانية والذكاء يبتعدان عنها مرعوبتين . وهي كلها ليست في حاجة لحب الانسانية ، كما ان حاجتها للذكاء افل ايضا . انها ، كما في احدى مناظر «الاعتراف» الجميلة تنام جميعا، بينما الانسان الذكي حبيب الانسانية «يعترف» .

ذكرى بافيسي

«عليكن ابقاء الاطفال في المنزل» ، هذه هي العبارة التي كان يتنقل بها خوري بلدة سانتو ستيفانو بيلبو الغاضب ضد احتفال بلدته بالذكرى العشرين لوفاة ابنها الشاعر والكاتب الايطالي شيزاره بافيسي CESARE PAVESE اما سبب هذا الغضب فهو ان الشاعر المسكين كان قد مات منتحرا عام ١٩٥٠ في مدينة تورينو شمالي ايطاليا .

ولد شيزاره بافيسي عام ١٩٠٨ . ومن اول اعماله الديوان الشعري الرائع LAVOVAVE STANCE الذي حاول فيه الشاعر ادخال اشكال الكلام العادية والشعبية والعامية في اللغة الشعرية . وقد اتى بهذا ضد «اللغة البرجوازية» التي كان يستعملها شعراء الحركة «الغسقية» CREPUSCULARE هذا بالاضافة الى انه نحا في ديوانه هذا نحوا روائيا ، اي انه ادخل الرواية ضمن لغة الشعر الايطالية السائدة في اوائل هذا القرن . وهكذا فقد دخل في عالم الشعر عالم كامل مؤلف من الشحاذين والشاذين والفلاحين والعمال الذين يقاسون من امر الوحدة ، او اولئك الذين ينتهي امرهم بالانتحار او السجن، بالاضافة الى المغتربين حين عودتهم الى اوطانهم الفقيرة حيث لا يتمكنون من التلاؤم مع بيئتهم من جديد ، والى المنعزلين الذين لا يتمكنون من بناء علاقات اجتماعية وانسانية مع غيرهم ، والى الشبان القلقين الذين يعصف بهم حب المغامرة ورغبة اكتشاف الجنس وممارسة العنف .

وقد استعمل بافيسي للتعبير عن هذا اسلوب المونولوج الباطني والاعتراف الذاتي . كما كان يستعين للتعبير عن الأم شخصياته وقلقها برموز بيئته من التلال والبحيرات وأساطير الريف والمدينة ، وقد كان لمدينة تورينو بشوارعها وأضوائها الليلية مكانة خاصة في انتاج الشاعر (وما اجمل فيلم ميكيل أنجلو أنتونيوني المسمى بـ«الصديقات» والمأخوذ عن رواية الشاعر «بين نساء وحدهن» ، حيث يبدو حزن الشخصيات عبر حزن المدينة ..) . غير ان عملية التجديد الفعلية التي قام بها الشاعر هي انه قدم الريفية بشكل شاعري بعيد عن «الريفية الواقعية» ، وبواسطة تكنيك المونولوج الشبيهة بأعمال جويس وفيرجينيا وولف .

وقد توضح في محاولات بافيسي التالية بحثه عن البيئة البرجوازية من خلال عدسته الخاصة التي تسودها المشاعر الصعبة مستحيلة التحقيق ، والحب المفهوم على انه خيبة امل وهزيمة . هذا بالاضافة الى ما عالجه من مواضيع هزيمة الشباب وفورات القلب حيث تبدو الدوامة التي تدور فيها الغرائز والدوافع العميقة وتناقضات الاحقاد والشكوك والعنف .

ومن اشهر مجموعاته الشعرية مجموعته الاخيرة «سيأتي الموت ويأخذ عينيك» حيث يتضح بحث الشاعر عن لغة اكثر صفاء وجوهرية. وقد كان هذا بحثا يعبر ايضا عن اكثر مراحل حياته مأساوية ، وهي مرحلة الانعزال الكامل واستحالة الاتصال بالاخرين ، اي استحالة تحطيم قوقعة عزلته ووحدته . ويجدر بي ان اذكر هنا بجملة قالها هو مرة حول الامر ، «ان مسألة الحياة بكاملها تكمن في كيفية تحطيم عزلتنا ووحدتنا ، وفي كيفية اتصالنا مع الاخرين ليعبر كل منا عن

نفسه» ... «فالحب والشعر هما اذن الرغبة في التعبير عن النفس وفي الكلام ».

ويمكننا ان نلاحظ في قصائد بافيسي ، سواء منها تلك التي كتبه في الفترة الاخيرة ام في الفترات السابقة ، تكرار وجود رمز المرأة مفهومة بعيدا عن وجودها اليومي الواقعي ، المرأة على انها حياة مأمولة وعلى انها وجود ومرآة أقدار . «مظلم هو الصباح الذي يعبر من غير نور عينيك» ، بيت رائع من احدى قصائده اذا ما قارناه ببيت اخر مثل : «سيأتي الموت ويأخذ عينيك» ، نتمكن من فهم طرفي المعادلة التي تتحرك ضمنها المرأة كرمز في حياة وشعر هذا العظيم البائس . ويكمن بين هذين الطرفين الوهميين المستحيلين الحب المرهب التعب المقدر عليه ان يقتل في النفس والعاطفة قبل التجربة العملية . بل يمكننا القول بأنه يفشل لانه يرفض التجربة العملية كتحقيق لتلك العاطفة .

ولذلك – الى جانب اسباب اخرى – كانت فكرة الانتحار هي الوسواس الذي يبرز مع اي ارتباك وحيرة امام مصاعب الحياة كواقع يومي وكوجود .

نبيل رضا المهايني

الاتحاد السوفياتي

شهادة زور ...

هل تبحث لجنة جوائز نوبل عن القيم الادبية حقا حين تمنح جوائزها ؟ وهل كان هذا موقفها حين منحت سولجينتسين جائزتها هذا العام ؟

هذا هو السؤال الذي يحاول الناقد السوفياتي بوريس بيشتشيك الاجابة عليه في الحديث التالي الذي اوردته وكالة « نوفوستي » :

«في كل يوم يتلقى العالم نبأ منح جائزة لعمل ادبي خليق باغناء كنز الحضارة ، ويتمتع هذا العمل بالتفهم العام . ان الانطباع الذي تركه منح جائزة نوبل للادب ، في ٨ تشرين الاول ١٩٧٠ ، هو ان هذا العمل يشبه بالاحرى مزاحا سمجا . فجميع اولئك الذين يحترمون رأي لجنة جوائز نوبل قد استغربوا ليس فقط اختيار الاسم المدين بشهرته للصحافة اكثر مما لموهبته الادبية ، بل استغربوا بمقدار اكبر ايضا الاسباب المبهمة التي كانت في اساس منح هذه الجائزة حيث يختفي وراء عبارة «قوة الكاتب المعنوية» عجز اعضاء لجنة جوائز نوبل امام الضغط الفظ للدعاية المعادية للسوفيات .

ولا شك في ان اوسع فئات الرأي العام ستقتنع نهائيا في وقت غير بعيد بالفقر الادبي والسياسي الشديد لكتابات سولجينيتسين. ولا يمكن ان تعتبر الا كتجديف بعض المقارنات الغربية لما يسمون بـ «اختصاصيي الادب السوفياتي» الذين يضعون اسم سولجينيتسين في صف واحد مع اسماء ... مبدعي الروائع الشهيرة عالميا للادب الكلاسيكي الروسي والسوفياتي . ونحن نشك كثيرا بان يؤمن هؤلاء «الاختصاصيون» انفسهم بمنطق هذه المقارنات . ولو لم يعثروا على سولجينيتسين لوجدوا غيره من اجل بلوغ الهدف الذي يرمون اليه. وبوسعهم ان يجدوا مثل هذا الشخص . تذكروا ترسيس الذي كان قد اعلن عبقريا في حينه ، وماذا حل به بعد القائه في «العالم الحر». فامره لا يعني الان سوى الاختصاصيين النفسانيين .

ومأساة الكاتب العادي سولجينيتسين هي انه بعد ان وضع على عينيه نظارات سوداء ، فقد امكانية رؤية حياة بلاده بكل الوانها. ان سولجينيتسين المزهو بنفسه قد خدعته بسهولة مدائح اولئك الذين لا يتورعون عن شيء حين يتعلق الامر بالعمل ضد النظام السوفياتي.

ان سولجينيتسين الذي قبل ، كاجر لخدمته ، المقارنة المضحكة لكتاباته مع كبار الكتاب الروس ، لم يكن من الممكن ان لا يعرف انه ادنى من معاصريه السوفيات الذين تفضل ان لا تنشر اعمالهم الاوساط الرجعية في الغرب ودور نشرها التي تخشى اقوال الحقيقة والقوى المعنوية للموهبة الحقيقية . وهكذا ، فقد جعل سولجينيتسين من وحدته، لا مأساة، بل صفقة. واذا رجعنا الى كتابات سولجينيتسين، فمن السهل ان نقتنع ان الادب يتخلى عن مكانه في مؤلفاته ، مع الزمن ، الى التشهير السياسي اكثر فاكثر: كل شيء من اجل اكتساب شهرة فاضحة .

كيف امكن ان تلقى مؤلفات سولجينيتسين ، وهي مؤلفات خبيثة وفقيرة على الصعيد الادبي ، كيف امكن ان تلقى التقدير الرفيع من قبل قسم معين من الصحافة الاجنبية ؟ ولا يتعلق الامر فقط بالطابع السياسي المغرض ، بل ايضا بـ «نوعية» المؤلف الذي هو ابعد ما يكون عن المشاعر الوطنية والمبادىء الاخلاقية العالمية الشاملة

لقد اخمد سولجينيتسين ضميره وانحط الى درك الكذب في كل مرة كان فيها زملاؤه السوفيات يعربون عن قلقهم على مصيره ككاتب . ففي ايلول ١٩٦٧ ، تقدمت امانة اتحاد الكتاب السوفيات بالرجاء من سولجينيتسين كي يعرب عن موقفه تجاه الضجة المعادية للسوفيات التي اثيرت حول اسمه . وسرعان ما اصبح الجواب الخالي الذي اعطاه سولجينيتسين موضع حملة معادية للسوفيات في بعض البلدان . وفي العام التالي ارسل مجددا الى عناوين عديدة رسالتين حاول فيهما ، بريىء ، ان يلقي على آخرين مسؤولية صدور كتابه «جناح السرطان» في منشورات اجنبية معادية للسوفيات . وقد تم بلوغ الهدف مرة اخرى ، واثيرت مجددا ضجة حول اسمه ، وظهر «مدافعون» جدد .

ومن الصعب ان لا يوافق المرء على وجهة نظر ليونيد سوبوليف، وهو من كبار الكتاب الروس السوفيات ، الذي كتب يقول بانه لم يبق سوى الافتراض بان هذه الضجة العالمية تلائمه تماما» .

وحين ادان الكتاب السوفيات ، وليس الكتاب السوفييات وحدهم ، سلوك سولجينيتسين ، كانت بعض الاوساط بحاجة على الاغلب لذريعة جديدة من اجل اثارة ضجة جديدة .

هكذا بدأت الحملة من اجل منح جائزة نوبل الى «الثائر» سولجينيتسين . وحتى مجلة «الاكسبرس» الفرنسية قد اعربت عن اجلالها له بسبب محاولة اعادة اعتبار خائن الوطن فلاسوف وكل من هم على شاكلته الذين ارتكبوا ، وهم يرتدون البذلة الهتلرية ، افظع الجرائم ضد سكان المناطق المحتلة في الاتحاد السوفياتي خلال الحرب العالمية الثانية .

خيانة ؟ فليكن ! هذا ما قرره مستشار سولجينيتسين . وكتبت صحيفة «اربايت دربلادت» النروجية : «حبذا لو اقام سولجينيتسين مكتب عمله في النروج ...» . ورغبة منها في اعطاء هذه الفضيحة الوانا بطولية طالبت الصحيفة بما يلي : «ينبغي منح سولجينيتسين جائزة نوبل» .

ولا حاجة للقول ان الذين يقدرون القيم الروحية ، لا في الاتحاد السوفياتي فحسب ، بل في كل مكان ايضا ، لن يفهموا هذا القرار الصادر عن لجنة جوائز نوبل ، وسيبتعدون عن «طبق» الدعاية المعادية للسوفيات . ان القرار المتخذ في ستوكهولم قد ادين ليس لان سولجينيتسين قد انتج مؤلفات ستزعزع اسس الاشتراكية ، كما زعم البعض . فهذه الاسس متينة جدا الى حد لم تستطع ان تزعزعها اعمال تخريبية ايديولوجية اكثر جدية ، وليس اعمال ايديولوجية



فقط ، موجهة ضد الاتحاد السوفياتي .

وقد قيل لمندوب وكالة انباء نوفوستي في امانة اتحاد الكتاب السوفيات ، ان نبأ منح جائزة نوبل الى سولجينيتسين قد اعتبر بمثابة لعبة غير لائقة نظمت ، لا في مصلحة تطوير القيم والتقاليد الادبية الحقيقية ، بل قد املتها اعتبارات سياسية مغرضة .

ولا بد من الاعراب عن الاسف بسبب ان اعضاء لجنة جوائز نوبل قد اهانوا هذه الجائزة حين اقترعوا الى جانب سولجينيتسين . ولكن هل اننا نتقدم من الاعضاء الحاليين في القسم الادبي من لجنة جوائز نوبل بمتطلبات اخلاقية ارفع مما ينبغي ؟ يجب ان لا ننسى انهم منحوا في حينه الجائزة لشخص اسمه اندري جيد، وهو شخص لعنه شعبه ولعنته الشعوب الاخرى لتعاونه مع الوحوش الهتلريين .

ولا بد من طرح السؤال التالي : هل ان لجنة جوائز نوبل هي التي تختار في حالات مثل حالتي سولجينيتسين واندري جيد، الكاتب الذي يستحق ان يمنح الجائزة ، او ان اللجنة نفسها يجري اختيارها خصيصا للقيام بدور شاهد الزور (؟))

الادباء السوفيات ينتصرون للشعب العربي

نشرت جريدة ((ليتراتور نايا غازيتا)) لسان حال ادارة اتحاد الكتاب السوفيات ، البيان التالي :

توجه الادباء السوفيات ، اعضاء اللجنة السوفياتية للعلاقات مع ادباء اقطار اسيا وافريقيا ، برسالة اشاروا فيها الى تأييدهم للنضال العربي .

ويشار في الرسالة الى انه قد تصرّم وقت كبير على صيرورة الشرق الاوسط وبقائه نقطة التهاب . ان اوساط اسرائيل المتطرفة النازعة للحرب تتبع ، مدعومة ، من قبل الدول الاستعمارية وعلى الخصوص الولايات المتحدة الامريكية ، سياسة مشينة في الاستفزازات العسكرية المتواصلة والعدوان والعنف ضد الاقطار العربية .

ان اوساط اسرائيل الحاكمة توغل ، بشجعها في ذلك حماتها الذين يجهزونها بسخاء بأحدث اسلحة الابادة والقتل ، توغل ابعد فأبعد في طريق المغامرات الخطر، دون ان تفهم ، في حمى الشوفينية وسعار العدوان اي خطر تأتي به سياستهم على الشعب الاسرائيلي ذاته ، واي تهديد للسلام في العالم باسره تحمله في تضاعيفها .

ولكن من يوم الى آخر تتضاعف قوة ردع المعتدي، وتتسع حركة المقاومة في الاراضي العربية المحتلة .

ان الارض تميد تحت اقدام المحتلين .

وتتعزز وحدة الشعوب العربية وتضامنها الكفاحي .

وجاء في خاتمة البيان :

اننا معكم ايها الاخوان العرب !

واننا لنؤمن بان كافة ادباء العالم الشرفاء ينضمون الينا في هذا .



حــول نقـد قصيـدة

بقلم انيس احمد البيـاع

لقـد ترددت كثيرا في الكتابة عن ما أثاره الاستاذ شوقي خميس مـن ملاحظات عن قصيدتي ((العودة)) المنشورة في عدد يوليو الماضي من الاداب .. ذلك انني لست من هواة كتابة التعليقات والردود .. الا ان الانسان يجد نفسه أحيانا ـ وهـذا حقـه ـ حزينا لان البعض بقصد او بدون قصد يصدرون احكامـا ربما تكون بالسرعـة التـي تطمس بعض ما قد يعتقد انه الصواب والحقيقة .. واذا كان الفن ـ والشعر على وجه الخصوص ـ محاولة لاكتشاف العالم من جديـد واضافة شيء من المعنى للاشياء عن طريق معطيات تبدو احيانا شديدة الكثافـة والتعقيد ..فان ايـة محاولة بعـد ذلك لتلخيص هـذه المعطيات لا يمكـن ان تصل الى أغوار العمل الفني لانه ليس حكايـة او ((حدوته)) من ناحيـة وليس شيئا مسطحا يمكن حساب مكوناتـه بالحروف والارقام من ناحيـة أخرى .

وبالرغم من المقدمة التي بدأ بهـا الاستاذ شوقي خميس نقده لقصائد عدد يوليو الماضي عن الشعر الثوري وماهيته وكيفية تحققه .. وهي مقدمة يطرح من خلالها عدة قضايا هامة تحتاج في تصوري الى بحث مستقل .. أقول انه بالرغم من هذه المقدمة الجيدة فانه لم يطبق كثيرا ما جاء بها مـن مفاهيم وآراء حول الشعر الثوري علـى قصيدتـي ((العودة)) .

وربما أثارت كلمة ((العودة)) عنوان القصيدة في نفسه ذلـك الانطباع السريع الذي يمكـن ان يتولد عنـد القارىء العادي مـن انهـا مجرد اسطورة العودة القديمة الى ((الوطن الضائع)) كما فهـم الاستاذ شوقي خميس على ما يبدو .. واخذ يفسر على هذا الاساس كل جزئياتها .. ولو أعاد الاستاذ خميس قراءتهـا بـلا تسرع لادرك انني لا اشيـر الى ضيـاع الوطن بالمعنى المباشر لهذه الكلمة .. ذلك ان الوطن موجود لكنهـا تجربة العودة مرة اخرى للاقتراب من الحقيقة عبر عالـم متشابك من الاشياء والاحداث والاصوات والناس والوطن ... انهـا تجربة عودة المسافر بلا سفر الى عالمه وعالم الاخرين .. ومن ثم كان منطقيـا ذكر النسيان كسبب من اسباب عدم ارسـال الرسالـة .. اذا صح اننا نتعامل مع الشعر بنفس المنطق الـذي نتعامل به مع الاشياء !! ... محاولة تقابلها تحديات الذات ((النسيان)) والاخرون .. ((وجاء الصوت عبر الحائط الطيني انكرنـي ..)) ... ((ازقتنا محرمة ولحم نسائنا عريان)) .. وهذا المقطع الذي يصفـه الاستاذ شوقي بانه هتاف تقليدي جاء من فهم متسرع وخاطىء للقصيدة من البدايـة .. ذلك انه قـد يكـون هتافا تقليديا لو كان صادرا من الصوت الاول ـ الشاعر ـ لكنه رد فعل من الصوت الثاني الذي تحاول التجربة الشعريـة النفاذ من خلاله ... لذلك فقد اوردت هـذا المقطع وما تلاه من مقاطع بيـن قوسين .. لان الحديث كـان موجهـا للشاعـر وليس منه ..

ازقتنا محرمة ولحم نسائنا عريـان
فقف يا أيها المفتون عند الشاطىء الآخر
ولا تنبش قبور الصمت والاحزان .. الخ.

فالمفتون هنا هو الشاعر الذي حاول ان يعري الآخرين ويكشف القناع عنهم .. ويقرأ هويتهم .. ((فدعنا في تسترنا بلا اسم ... بلا عنـوان)) ..

ولست أضيف هنا أشياء من عندي فكل ذلك حاولت ان اقوله في هذه القصيدة التي لم اكتبها بالتاكيد في دقائق كمـا اظـن ان الاستاذ شوقي خميس قد فعل وهو يكتب ملاحظاته ..

ان الشعر الثوري الذي ينادي ويبشر به الاستاذ شوقـي ليس بالتاكيـد تناول قضايا ثورية مباشرة .. ومن ثم كان مـن الضروري وجود نقد ثوري للشعر الثوري .. وعلى الاستاذ شوقي ان ينادي به ويبشر فالشعر الثوري موجود ولا شك عنـد غيري مـن الشعراء الثوريين .. وان محاولة فقد هذا الشعر الثوري لا يجب ان تكـون باضافة قيم فنيـة من عندالناقـد مهما كانت ثوريـة ونبيلة .. ولا التاكيـد على الكلي والعام دون الجزئي والخاص لان الكلي والعـام محصلـة ليست تراكمية من الجزئيات ولكنهـا تركيب من نسيج شديد الكثافـة والتعقيـد ..

لقد ذكر الاستاذ خميس فـي ملاحظاتـه .. ((امـا عـن الخط القصصي الذي استخدمه الشاعر فلم يكن مقنعا على الاطلاق حتى لو تلقيناه باعتباره رمزا وكان اولى به التركيز علـى الجـوانب الاصيلـة في رؤيته الشعريـة فهذا ما يهب شعره الحداثـة وليس العنصر القصصي او غيره من الوسائط التعبيريـة التي لا يجيد استخدامها))

وبالرغم مـن انني حاولت الخروج من هذا التعميم الى ادراك خاص فقـد فشلت محاولتي .. ذلك انني انصور ان اي تجربة شعرية لا تكـون الا مـن خلال بناء عضوي ربمـا يأخذ احيانا شكل البناء القصصي لكنه بالتاكيد لا يتم الا من خلال ((وسائط تعبيرية)) ..ولا يمكـن القول بانه يجب التركيز على الجوانب الاصيلة من الرؤيـة الشعرية بلا وسائط تعبيريـة فكيف يتسنى ذلك .. ان الاستـاذ خميس يعرف انه ليس ثمة هذا الفصل التعسفي من الشعر بين الشكل والمحتوى فهي قضيـة قديمة كمـا يعرف .. ثم من انباه انني لا أجيد العنصر القصصي او غيره من الوسائط التعبيريـة على حد قوله .. فهذا التعميم الذي لا أعرف كيف أهتدى اليه يتناقض ولا شك مع مـا سبق ان ذكره ((مـن تمكـن الشاعر من اداته الفنية)) .. فاي اداة فنية يعني ؟؟ ثم كيف اهتدى الى انني لا اجيد اي وسائط تعبيرية..! من خلال قصيدة واحدة قرأهـا لي .. ان الشعر ليس مجرد كلمات جميلة .. ولا صور مهما بدت شديدة التكثيف والايحاء .. ولا ايضا مجرد ارهاصات ثوريـة او نغمات منفردة مهما حوت من رؤيا جديدة ثوريـة .. والقصيدة لا يمكـن ان تاخذ مكانتها في اطار قضية الثورة والشعـر التي يحاول الاستاذ خميس ان يتحدث عنها فـي بدايـة نقده .. الا مـن خلال أشياء كثيرة جدا لا يمكـن الا ان تكون بينهـا ((الوسائط التعبيرية)) التي يذكـر انني لا اجيدها ..

واخيرا فمعذرة للاستاذ شوقي خميس والقراء اذا كنت قـد حاولت ان اشرح نفسي نثرا فهذه مهمـة ثقيلـة على النفس وقـد لا تبرد الانسان من دعوى المكابرة ... واني لآمـل ان أطالـع للاستاذ شوقي قريبا على صفحات الآداب شيئا عن الشعر الثوري .. وعندها ربمـا اقف معه بكل ما لديّ من حماس .

دمياط (ج.ع.م)

انيس احمد البياع

لا مكـــان للتشاؤم ...

بقلم عقيل هاشم

« لا يختلف اثنان على ان ما قام به العرب لهزيمة انفسهم كـان اسهامه في النصر الاسرائيلي اكبر من اي جهد قامت بـه اسرائيل » . هذا القول صدر عن الاستاذ محمد حسنين هيكل في الاهرام بتاريـخ الخامس والعشرين من نيسان عام ١٩٦٩ وهو يحلـل اسباب نكسة حزيران ، واستعاره الدكتور محمد النويهي للاستشهاد بان مـا نجم من انهزام فاق كل ما كان متصورا نجم عن تقصير العرب في الاعداد لمعركة حزيران .. وذلك في بحث قيم له في عدد شباط الماضي مـن مجلة (الآداب) بعنوان « والان الى الثورة الفكرية » .

وواضح من بحث الدكتور النويهي ان الحاجة اصبحت تدعونـا الان ، بعد تحقيق انتصارات معينة في المجالات العلميـة والعسكرية والسياسية ، الى الانصراف لتعزيز ثورتنا الفكرية حتى نعي تماما درس الهزيمة وحتى نشيد البناء الحضاري الشامل لكافـة اركان حياتنـا المعاصرة في سبيل ان تكون الغلبة اخيرا لنا في صراعنا مـع الخصم . والبحث طويل ومفيد في كل جوانبه ، وهـو محاولـة مـن صاحبـه للمساهمة في النقاش الدائر حاليا على المستوى الفكري فـي الوطن العربي ، من اجل جعل صراع البقاء بيننا مـن جهـة وبين اسرائيل والامبريالية العالمية من جهة اخرى ، في صالحنا . والحق ان المتملي في كلمات الدكتور النويهي ، لا يملك الا موافقته على معظم ما اورده في بحثه ، والا الاعجاب به مفكرا عميق الفكر والاسلوب والرؤيـا ، تنبعث كلماته المضيئة شرارات حارقة من جمرة الحب لوطنه العربي الكبيـر والاسى عليه .

اذن ، ليس المقصود مناقشة الاستاذ النويهي في ما اورده ، وليس المقصود العتب عليه ولا النظر اليه على انه واحد مـن مفكرينا الذين طغى اساهم على الهزيمة على كل ما حققه العرب من اعمال مجيدة منذ حزيران ، بحيث صاروا لا يرون من الهزيمة الا الهزيمة نفسها وليس مـا حدث في اعقابها . فالدكتور النويهي ليس من هؤلاء ، بل هـو احـد العاملين بالبحث العلمي على تخليص الشعب العربي من كل السلبيات والشوائب والرواسب الماضية ودفع مفكرينا نحو القيام بدورهم المطلوب في ثورتنا الفكرية المنتظرة .

ومع ذلك ، احسست بدافع قوي لمشاركة الاستاذ النويهي الرأي في بعض النقاط التي اثارها ، ابرازا لمسائل غابت عنه سهوا وتأكيـدا على مسائل اخرى لم تنل حظها الكافي من عنايته .

يقول الدكتور النويهي متسائلا « ما هي الحجة الكبرى التي تتذرع بها اسرائيل للبقاء والتي تكتسب بها القوة الراجحة للرأي العالمي الى الان ؟ ليست هذه الحجة ، ان اجداد اليهود كانوا يسكنون هذه الارض من الاف السنين ، وان لهم اذن الحق القانوني فـي العودة الـى وطنهم الاصلي ، فتلك حجة لم تعد تثير الا السخرية . الحجة التـي تلـح اسرائيل في تكرارها الان ، هي انها القبس الوحيد مـن نور القـرن العشرين في خضم يحيط بها من ظلمات قرون التخلف والانحطاط . انها الدولة الوحيدة في الشرق الاوسط التي تمثل قوى التطور والتقـدم والعصرية ، بينما حولها تسود الجهالـة والرجعية والتاخر وتخنـق بقبضتها انفاس الآدميين . هذه حجتهم الكبرى . وحين ووجه هيوبرت همفري نائب رئيس اميركا السابق بالحقيقة التـي اتضحت مـن ان اسرائيل كانت هي البادئة بالهجوم في حرب حزيران ، وجـد مخلصا سهلا في ان قال (ان اسرائيل هي شعلة النور فـي الشرق الاوسط) وبهذه الحجة لا يزال الاسرائيليون يستدرون العطف والتاييد من اكثر المفكرين الغربيين . فكيف نستطيع ان نناقشها ؟ ان الوقت الذي تتكامل لدينا فيه الشجاعة الكافية لمواجهتها والتسليم بمدى ما فيه من صحة ، هو الوقت الذي ننتبه فيه الى حقيقة الصراع القائم بيننـا وبينهم . فالحقيقة الدامية هي ان كلامهم ذاك لا يزال ينطبق على جزء عظيم مـن الوطن العربي . وحتى في الاقطار التي تحررت مـن حكامها الاقطاعيين الفاسقين واممت مصادر الثروة فيها ومضت فـي التصنيع وسارت خطوات في التطبيق العلمي للنظام الاشتراكي ، لا يزال اغلب افـراد المجتمع بعيدين عن القبول الحقيقي المقتنع للاساس الصحيـح للحضارة الحديثة . وهو الاساس الفكري الراسخ المبني علـى التفكير العلمي السليم والنظرة الموضوعية النزيهة الى حقائق الكون ومشكلات الحياة وشؤون المجتمع غير مشوهة بالخرافات والاوهام . وما دمنا على هـذه الحال ، فان حجة اسرائيل قائمة وخطرها باق » .

هذه بعض فقرات بحث الدكتور النويهي التي وجدتها ناقصة فـي مكان ما وحبذت اختيارها لحديث هادىء مع الدكتور فـي سبيل ابراز الحقائق التي تناولتها . فان الدكتور النويهي عندما قال « ان الوقت الذي تتكامل لدينا فيه الشجاعة الكافية لمواجهة حجة اسرائيل فـي البقاء والتسليم بمدى ما فيها من صحة » بدا في قوله هـذا مصدقا لحجة اسرائيل كما صدقها همفري وكثيرون من مفكري الغرب ، بينمـا لا اتصور الدكتور النويهي متجها ذلك الاتجاه ابدا . فالثابت ان هـذه « الحجة » التي تتذرع بها اسرائيل للبقاء ، حجة استعمارية تقليدية ، من الحجج التي تقدمها الفئات الاستعمارية العليا فـي المجتمعات الراسمالية الديموقراطية للجماهير ولمجموع الناس في اقطارها ، فـي سبيل تبرير سيطرة القوي على الضعيف او افنـاء القوي للضعيف او اخذ القوي بيد الضعيف ليقوده في معارج « التقدم والتطور » . فـان المجتمع الاسرائيلي الآلي ، الـذي قـام علـى اسس مجتمعات الغرب البرجوازية ، هو مجتمع (غسل ادمغة) الجماهير بصابون لزج اسمه حرية الراي والكلمة وبسوط مضمخ بالسم اسمه مصارعة جحافـل الجيران البرابرة الذين يمتون للقرون الوسطى . ولـو كان المجتمـع الاسرائيلي شيئا غير هذا ، لما انساق ابناؤه باغلبيتهم العظمى انسياق النعاج وراء زعمائهم من فحول النازيين الصهيونيين امثال بـن غوريون وبيغن والون وديان وغولدا مئير ، ولما قبلوا بان يكونوا سبب صراع دام طويل الاجل بينهم وبين جيرانهم ولما سمحوا لهؤلاء بان يلقوا بهم فـي اتون الحروب والاضطهاد والتشريد ، كما فعل اسلافهم في المانيا وغيرها من اقطار اوروبا عندما اججوا موقد اللاسامية في سبيل فـرار اليهود الى فلسطين ليبنوا فيها وطنا سقيما على اشلاء اصحابه واهله . هـذا هو واقع المجتمع الاسرائيلي . مجتمع الجهـل والتضييق الفكـري والتضليل والخداع وسوق الجماهير نحو الهلاك باسم الدفاع عن الوطن وسلب المزيد من الارض . واما ما حققه هـذا المجتمع من انتصارات علمية وصناعية ، فانها خدعة كبرى . ذلك ان العرب انشاوا من المصانع في السنوات العشرين الاخيرة في بعض اقطارهم ، اكثر ممـا انشات اسرائيل ، وانزلت تلك الاقطار من بضائعها المصنوعة الى اسواق العالم اكثر مما انزلت اسرائيل ، وصنعت سياراتها وقطاراتها وسفنهـا وبعض اسلحتها ، بينما اسرائيل ما زالت تستورد معظم حاجياتها من ذلك كله من الخارج ، وما زالت تستورد كل سيارة وكل مدفع او سيارة مصفحة من الخارج ايضا وهي التي نالت الاف ملايين الدولارات منـذ قامت تبرعا وبدون مقابل .

واما قول همفري ان اسرائيل « شعلة النور » في الشرق الاوسط ، فهو قول غلاة الاستعماريين الغربيين الذين يرددون اقـوال اسرائيل والصهيونية لا اقتناعا وانما دفاعا عنها وعن بقائها وحطا لقيمة العرب . فعند هؤلاء الاستعماريين ، لا يكون شعلة نور الا قطر اخـذ بالنظـام « الديموقراطي البرجوازي » لان النظام الديموقراطي الطبقي خيـر نظام يكفل سيطرة البرجوازية على السلطة وخير نظام لتغليف الاهداف الطبقية البرجوازية وسيطرة الراسماليين على اجهزة الدولة ، باغلفة براقة تمتص من صفوف الجماهير العاملة لانها تستبدل واقعهم الاليم بشعارات حرية الكلمة والراي وموائد الطعام الوفير وتصرف عقولهم عن

اداء وظائفها بالهائها بوسائل الترفيه المفتعلة الكثيرة التي يلعب الجنس فيها دوره الاكبر . ومن هنا ، يفهم الانسان سر اصرار الولايات المتحدة الاميركية مثلا ، على مساعدة الاقطار الديموقراطية فقط ، واصرارها على قلب الانظمة الاشتراكية التي تسميها بانظمة الدكتاتورية في افريقيا واسيا واميركا اللاتينية باسم تحويلها الى اقطار « ديموقراطية » ، واصرارها بعد الحرب العالمية الثانية على تحويل المانيا الغربية واليابان الى اقطار ديموقراطية . هذا الى ان معظم مفكري الغرب ، لم يعودوا يؤمنون بان اسرائيل هي شعلة النور في الشرق الاوسط رغم تمسك اسرائيل بهذه الحجة ومساعي انصارها من الاستعماريين في الترويج لها ، وذلك لان المفكرين الغربيين كغيرهم من مفكري العالم اينما كانوا ، اكتشفوا حقائق مذهلة عن الديموقراطية الغربية منذ بدء حرب فيتنام ، قززت نفوسهم وصدمت مثلهم وجددت عزيمتهم على خوض معترك الفكر المعاصر وثورته . وهؤلاء لم تعد تنطلي عليهم اكاذيب البرجوازية والامبريالية العالمية ولا اساليبهما. واذكر يوم حملت الصحف البرجوازية الغربية الكبرى على بوميدو رئيس جمهورية فرنسا لانه برأيها تدخل وهو يزور اميركا في شؤون اميركية خالصة واستهان بمعاني الديموقراطية عندما اعترض على قيام مظاهرات معادية له ووصف اصحاب تلك المظاهرات بانهم وصمة في وجه اميركا ، اذكر ان صحفا كثيرة اخرى اقل انتشارا ونفوذا واكثر تعاونا مع المفكرين المخلصين للتعايش السلمي القائم على التعاون المجرد من الاغراض ، شنت هجوما قاسيا على تلك الصحف الكبيرة واضاليلها مستنكرة معاملة رئيس جمهورية ضيف تلك المعاملة الخشنة البذيئة على حساب اقلية تدعي انها اميركية القلب والعقل وهي ليست من ذلك في شيء ، حين لم يصدر رئيس الجمهورية المذكور اية ملاحظة في اية قضية اميركية خالصة .

هذا ولا يختلف احد مع الدكتور النويهي ، في ان جزءا عظيما من الوطن العربي ما زال امامه شوط بعيد حتى يتم تبرئة نفسه من تهم الصهيونية واسرائيل . ومن ذلك ، فاننا لا نستطيع اليوم ان ننكر ان انجازات اقطارنا التقدمية الاشتراكية النزعة حالت ولا بد ان تحول دون تأثر المفكرين الغربيين بأباطيل الامبريالية والبرجوازية الغربية . فهؤلاء المفكرون اصبحوا قادرين على رؤية ما يتم في الجزائر وليبيا والسودان والجمهورية العربية المتحدة وسوريا والعراق ، من انتصار على مخلفات الماضي ، كما صاروا يشكون في تفوق اسرائيل على جيرانها في مجالات التطور . ولذلك كله ، يمكن ان ننظر الى حكم الدكتور النويهي بان « الانسان العربي نفسه ليست حالته الراهنة بالحالة التي تمكنه من الفوز في معترك البقاء الحدث » على انه نوع من التشاؤم لا مبرر له . فالانسان العربي حامل السلاح على ضفتي نهر الاردن وعلى حدود لبنان وسوريا الجنوبية وعلى طول قناة السويس ، او المناضل في اعماق الارض المحتلة ، اثبت انه قادر على الفوز في معترك الحياة . فهو في اقل من ثلاث سنوات ، نهض من الركام ليبني ، فبني جهازا عسكريا واقتصاديا وسياسيا تصدى لاسرائيل والامبريالية واحلامهما ، ناقلا صوت اخيه الفلسطيني المظلوم الى العالم كله . والعالم عموما ، وخاصة مفكروه ، صاروا يرون كل هذا ويدركون معانيه . ولا املك وانا ارقب التغيير الجاري في الاوساط الغربية المثقفة بالنسبة لنظرتها الى العرب واسرائيل الا الفخر والاطمئنان . اذ في ثلاث سنين ازال العرب كل مخلفات الهزيمة من ادمغة هؤلاء ، وراحوا يتحدون المعتدين باصرار المقبلين على الحياة مع الالتزام بروح العصر الحديث وما يتطلبه من جهود مضنية في كل المجالات مع تجنب الارتجال والتسرع في الامور الحاسمة . ومن الخطأ ونحن نقيم اخطاء الماضي والحاضر، ان نحكم على الانسان العربي حكما قاسيا كحكم الدكتور النويهي وان كان معظم ما اقترحه من علاجات لانتصارنا صحيحا تماما ، على الاخص في ناحية الثورة الفكرية التي يجب ان تصاحب التغييرات الحاصلة في الوطن العربي . وهنا يصح قول الدكتور تماما « ذلك ان التغيير الحقيقي للمجتمع لا يتم بازالة حكامه السابقين ولا بالغاء القوانين التي كانت تسند نظامهم واصدار قوانين جديدة تسن تغيير الاوضاع . انما يحدث التغيير الحقيقي اذا استطاعت الثورة ان تدخل تغييرا اساسيا على وعي المجتمع نفسه بتغيير نظرته الى العلاقات الاساسية بين الانسان وعالم المادة والتي بين الانسان واخيه الانسان » وان كنت آخذ عليه صياغة هذه الجملة صياغة تجعلها بعيدة قليلا عن الوضع المطلوب ، ذلك لان ثوراتنا الاجتماعية السياسية ، الاشتراكية والتقدمية الاخرى ، لم تذهب تجاربها في العقد الاخير سدى ، بل ادخلت في وعي المجتمع ولو بقدر معين تغييرات جوهرية في مجال العلاقات الاساسية بين الانسان والانسان ودفعت بالتحول الاشتراكي خطوات واسعة الى الامام . مع ضرورة رؤيانا للحقيقة الاساسية دائما ، وهي ان التحول من مجتمعات الاقطاع الى المجتمعات الاشتراكية العصرية لا يمكن ان يتحقق بكل خيراته ومعطياته في خلال عشر او خمس عشرة سنة ، خاصة اذا كانت المعوقات كثيرة ومتعددة ، مثل اصرار قوى عاتية على دعم الرجعية العربية بكل الوسائل لتعيث في ارضنا فسادا الى اجل قد يقصر وقد يطول .

ان النقد الذاتي ، من اهم مقومات نهضتنا الراهنة ، ولكن بشرط ان نرى الايجابيات والسلبيات في وقت واحد . فنحن نخوض معركة مصيرية خطيرة جدا ، وهذه المعركة نفسها ، ستعاوننا على دفع وعينا السياسي والانساني دفعا قويا . فان شعب فيتنام الجنوبية عندما واجه اميركا كان شعبا متخلفا اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا ، خارجا لتوه من مرحلة استعمارية مضنية وغادرة . ومع ذلك واجه اشد الدول الاستعمارية ضراوة ، بصواريخها وعشرات الاف طياراتها ودباباتها ومدافعها وبوارجها . وماذا كانت نتيجة ذلك كله ؟ كانت النتيجة ان المعركة نفسها ، كونت شعب جنوب فيتنام تكوينا جديدا بحيث اصبح يدرك مفهوم قوميته ووطنيته ادراكا علميا صحيحا ويعمق مفاهيمه للاشتراكية وطبيعتها الفكرية ويدرك واجباته تجاه نفسه وتجاه الثورة العالمية بحيث صار مثال الشعوب المضحية العظيمة في تضحيتها . الشيء نفسه انطبق على شعب الجزائر . فلا يمكن الا ان نعترف بان الثورة قامت في الجزائر و ٩٩٪ من ابناء الجزائر لا يعرفون كيف يحملون بندقية ، واكثر من ٨٠٪ منهم لم يقرأوا كتابا واحدا عن الاشتراكية او الثورة الاجتماعية . والنتيجة بعد ست سنوات من الكفاح البطولي المرير ، كانت شعبا ودولة ووطنا يثير الانتباه والاحترام في كل مكان .

المهم في معركتنا الحالية ، ان نزداد ثقة بانفسنا ، وان يحمل مثقفونا سلاح النقد والتوجيه بكل شجاعة ، وان يجهز الشعب في هذه المرحلة للقبول بالتضحية المطلوبة مهما بلغ مداها . فمن الخطأ الظن بان تعريض شعوبنا للحرمان والتقشف والموت والعذاب ، سيصرفها عن مؤازرة الحكومات في خوض المعركة ضد اسرائيل والصهيونية والامبريالية . فان الشعب الاردني كان يزداد اندفاعا نحو القتال كلما كانت غارات اسرائيل تزداد غزارة على مدنه . والشعب المصري ، اشتدت عزيمته على القتال بعد ان وصلت الطيارات المعادية الى ضواحي القاهرة . ومن مرارة السنين المقبلة سنجبل على صورة جديدة وسيشتد ساعدنا ويصلب عودنا ، وسنقبل بمصائرنا عن طيبة خاطر وسيعلمنا الانصهار في المعركة اشياء كثيرة من تلك الاشياء التي اثارها الدكتور النويهي في بحثه القيم باخلاص ووفاء لوطنه وشعبه . وكما قال : « اما دور مثقفينا الرئيسي ، فهو عدم التخلف عن احداث التطوير الفكري والاخلاقي الذي تدعو الاشتراكية اليه والمساهمة باكبر قسط في احداث الثورة الفكرية الجماهيرية في البلاد العربية ، حتى لو عرضهم ذلك للاصطدام ببيروقراطية الحكم او باجهزة الحكم التي يقف الروتين حائلا بينها وبين مواكبة الثورة من جميع نواحيها » .

عقيل هاشم

هولندا

النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي «الآداب»

ج.ع.م.

رسالة القاهرة من سامي خشبة

قصيدة نزار قباني

في لحظات الخطر التي تتعرض لها مسيرة الثورة بالهزيمة او يفقد قائد النضال وسط المعركة ، قد تتعرض عقائد الثورة الاساسية للتشكيك والتحقير من جانب اعدائها وأصدقائها المزيفين على السواء. ان مدائح اصدقائنا تطربنا ، وتشجيعهم يشد من ازرنا بغير جدال ، ونحن في حاجة الى معونتهم دائما ، ولكن تقدمنا متوقف بالدرجة الاولى على وضوح رؤيتنا وعلى تفرقتنا الحاسمة بين الاصدقاء الحقيقيين وبين الاعداء الحقيقيين وبين الاصدقاء المزيفين والاعداء المزيفين ايضا .

وفي غمرة الحزن الذي جلل قلوبنا على فقد القائد في خضم المعركة ، وفي غمرة الحماس العاطفي الذي يريد ان يؤكد الاصرار على الاستمرار في طريق قد تتسلل كلمات التشكيك والتحقير متسربلة بنفس غلالة الحزن والحماس الصفيقة التي ينبغي الا تخدعنا ، وهي بالفعل لا تخدع احدا . وربما كانت مراسم «الحزن» التقليدية مانعا لنا من التصدي لمثل هذه المحاولات . ولكن حزن الثوريين حزن ثوري ايضا وهذا هو ما اثبتته جماهير شعبنا . انهم اذ يحزنون على فقد قائدهم يعلنون عزمهم على التقدم في طريقه ، ويعلنون ان مضاعفة «عملهم» هو السبيل الوحيد لتعويض فقده . ولقد كان عملهم دائما تحت قيادته نضالا ضد محاولات/تحقير الشعب وازدراء جهوده واخلاصه لقضيته وتضليله بهدف استمرار استعباده واستغلاله . وربما كانت مواجهتنا لمثل تلك المحاولات جزءا من ذلك العمل النضالي الذي يعد جزءا من حزننا على القائد الفقيد وسبيلا لتعويضه في نفس الوقت.

وقد كانت قصيدة الشاعر نزار قباني بعنوان «جمال عبد الناصر» مثالا نموذجيا لحملات التشكيك في مبادىء جمال عبد الناصر نفسه وفكره وتحقير الشعب العربي الذي آمن به وسار وراءه وتشويه الحقيقة التي كانت الملايين العربية ترسمها في ارجاء الوطن الكبير.

لقد نشرت قصيدة نزار قباني في مصر ، وسوف اسمح لنفسي بأن انقل الى قراء «الآداب» هنا مقالا لكاتب هذه السطور نشر في جريدة «المساء» القاهرية (الخميس ، ١٥ اكتوبر ، ١٩٧٠) ، ليس تعليقا على قصيدة نزار ، فهي في حد ذاتها لا تستحق التعليق، وانما تعليقا على ذلك الخطر : خطر التشكيك في عقائد الثورة العربية التحررية التي قادها جمال عبد الناصر والتي ما زالت تسترشد وسوف تظل تسترشد بأفكاره ومبادئه حتى تحقق الاهداف التي رسمها لها بنفسه : وحدة الوطن العربي وتحريره من كل اشكال القهر والتخلف واطلاق خطواته على طريق التقدم الانساني في كل مجالاته. وقد نشر المقال بعنوان «العروبة ، بين الاعداء والاصدقاء المزيفين».

●

«حينما قاد جمال عبد الناصر ثورته في مصر ضد الاستعمار والملكية والاقطاع الزراعي والاستغلال الرأسمالي ، كان يقود ثورة وطنية مصرية او الحلقة الاخيرة من الثورة الوطنية في مصر التي حققت الاستقلال وحررت وجودنا الوطني من معوقاته السياسية والاقتصادية لكي تبدأ طريق التقدم الطويل . ولكن الثورة الوطنية المصرية كانت بحكم التاريخ وبصورة موضوعية جزءا لا ينفصل عن الثورة الوطنية العربية ضد الاستعمار القديم والجديد ، وضد انظمة الحكم العميلة والطبقات المتواطئة مع الاستعمار والمستعيدة من وضعها كسماسرة لتوزيع منتجاته في اقطارها وضد الاحزاب السياسية الطامحة الى مشاركة الاستعمار تعبيرا عن الطبقات العميلة في حكم بلادها في ظل السيطرة الاستعمارية والتخلف الاقتصادي والسياسي والثقافي .

كانت ثورة عبد الناصر جزءا موضوعيا من الثورة الوطنيةالعربية في العراق وسوريا وفي السودان وليبيا وفي المغرب وتونس والجزائر واليمن . وكان جوهر الوعي السياسي في ثورةعبد الناصر انها حولت الارتباط الموضوعي بين اجنحة الثورة العربية الوطنية الى ارتباط عملي وواع . كان عبد الناصر يقول ان تحرر الجزائر من السيطرة الاستعمارية . ان تحرر العراق او اليمن انما هو تدعيم لحرية مصر. وان تحرر مصر او السودان انما هو دعم لثورة التحرر الوطني في كل بلد عربي اخر . ولذلك لم تتردد ثورة عبد الناصر في اعلان اكتشافها لوحدة الثورة الوطنية على مستوى الوطن العربي كله . ولم تتردد في اعلان اكتشافها لخصوم هذه الثورة : الاستعمار القديم والجديد والطبقات والانظمة السياسية المتواطئة معهما والمستفيدة منهما . ولم تتردد في تقديم الدعم العملي لكل اجنحة الثورة الوطنية العربية في كل قطر عربي ولم تتردد في اعلان موقفها من الاعداء والاصدقاء ولم تتردد في اعلان تحديدها لاولويات الصداقة والعداوة. فكل ما يؤدي الى تدعيم الثورة الوطنية ضد العدو الاول وهو الاستعمار بأشكاله المختلفة لا بد من الاستفادة منه الى اقصى طاقاته، وكل ما يؤدي الى اضعاف النضال الوطني ضد هذا العدو لا بد من بتره دون رحمة .

كان الموقف النضالي العملي اذن هو ما امد عروبة الثورةالوطنية المصرية بأساس ارتباطها المادي بالثورة الوطنية العربية الشاملة. وكان الترابط النضالي بين اجنحة الثورة الوطنية العربية في ساحات النضال الفعلي هو الاساس المادي لتحقيق مفهوم العروبة ونقله من مستوى المشاعر الى مستوى المصالح والايمان ولايقاظ القومية العربية ذات المحتوى الانساني والوطني والتقدمي . لم تكن العروبة شعارا ولم تحفظ فكرة القومية العربية داخل معلبات الخطب المنبرية والقصائد الحماسية ، ولم توضع شروط طوباوية عن ضرورة وحدة العرب ايا كان موقفهم السياسي او نوعية مواقفهم من الاستعمار ولم تتجاهل ثورة عبد الناصر الوطنية كل المعوقات التي تمنع تعريف الثورة الوطنية وتحويلها من اجنحة اقليمية منفصلة الى ثورة قومية شاملة.

ولذلك فحينما يأتي شاعر عربي «الجنسية» ليرثي جمال عبد الناصر بسبب العروبة دون ان يحاول ان يستفيد شيئا من عبدالناصر نفسه ولا من قدرته على التمييز بين القوى الثورية العربية وبين العملاء العرب المعادين للثورة العربية ذاتها ، فان هذا الشاعر في الحقيقة ، وفي حالة التسليم بحسن نواياه ، لا يفعل شيئا اكثر من

ان يذرف دمعة غبية يبكي بها شيئا اخر غير المعنى الذي جسده عبد الناصر للثورة العربية . ان نزار قباني في قصيدته «جمال عبد الناصر» لا يرثي جمالا ولا يكشف اعداء جمال كما قد يتوهم البعض ، وانما هو يرثي جمالا بسبب العروبة التي آمن بها جمال واستشهد في معركة من معاركها الكثيرة التي خاضها . ان نزار يدعم في قصيدته كل ما عاش جمال من اجل ان يهدمه ، وهو يشوه كل ما قضى جمال عبد الناصر سنوات حياته وثورته من اجل ان يجلو قسماته ويضعها واضحة دون لبس امام عيون شعبه وعيون العالم .

حينما يقول نزار قباني :

سقيناك سم العروبة حتى شبعت

اريناك غدر العروبة حتى كفرت

لماذا ظهرت بأرض النفاق ، لماذا ظهرت ؟

حينما يقول نزار قباني هذا الكلام فانه يتحدث عن عروبة وهمية غير تلك العروبة الثورية الوطنية التي كان جمال عبد الناصر يعرفها ويجلو وجهها ويخاطبها ويجمع صفوفها في ساحات النضال . ليست هناك عروبة واحدة مطلقة مجردة يمكن ان تكون سامة او غير سامة او غادرة او منافقة . هناك عشرات الملايين من ابناء الشعب العربي المعادي للاستعمار والصهيونية وللتخلف والارهاب والانتهازية . وهذه الملايين الوطنية ، هي العروبة ، لان العروبة وجود وطني تخلق ويتخلق من خلال النضال ضد الاستعمار والتخلف والعنصرية والارهاب والانتهازية . وهذه الملايين العربية سارت وراء جمال دون تردد منذ ان سمعت صوته لاول مرة عام ١٩٥٣ وهو يتحدث عن وحدة النضال العربي ضد الاستعمار واسرائيل وضد الفقر والاستغلال والتخلف الاقتصادي والثقافي والروحي . ظلت هذه الملايين تسير وراء جمال عبد الناصر في معاركه ومعاركها الكثيرة ، ضد احتكار السلاح وضد مراكز السيطرة الاقتصادية الاستعمارية في اقطار وطننا كقناة السويس والبترول وضد عدوان ١٩٥٦ وضد النزول الامريكي البريطاني في لبنان والاردن عام ١٩٥٨ وضد اعداء الوحدة العربية وضد حلف بغداد وضد الاستعمار الفرنسي في الجزائر وضد الانفصاليين وضد اعداء ثورة اليمن ، وفي اثناء هذا كله ضد الصهيونية واسرائيل ومن يدعمونها بالسلاح والمال والخبرة العلمية .

عشرات الملايين من ابناء الشعب العربي في كل اقطارهم ساروا وراء جمال عبد الناصر في كل هذه المعارك لكي يمنحوا لفكر عبد الناصر الثوري كيانه المادي ، لكي يجعلوا للعروبة الوطنية التقدمية وجودا واقعيا حقيقيا ، ولكي يجعلوا القومية العربية مجسدة حقا في ملايين البشر المؤمنين بانتمائهم اليها قبل ان يتوحدوا سياسيا في دولة واحدة .

اما السموم والغدر والنفاق فقد صدرت عن الطبقات المتواطئة مع الاستعمار والمعادية اصلا لفكرة العروبة وللقومية العربية ، لانها الطبقات المعادية اصلا للثورة الوطنية العربية التي قادها جمال عبد الناصر حينما كان يقود جماهيرها الثورية .

وحينما يقول نزار قباني :

انادي عليك .. ابا خالد

وأعرف اني انادي بواد

وأعرف انك لن تستجيب

وان الخوارق ليست تعاد

فان الشاعر العربي ـ الذي تعود ان يكون لسان حال للانفصاليين احيانا ، وللشامتين في هزيمتنا احيانا اخرى ولمدعي الحكمة من الثوريين الجدد احيانا ثالثة ـ يتفق اتفاقا كاملا مع وجهة النظر الاستعمارية التي قالت ان الفراغ الذي احدثه موت عبد الناصر لن يملاه احد ، ولم يكونوا يفكرون كعادتهم في جماهير الشعب العربي العاملة التي ملأت الفراغ وحولت المعجزة الى قانون مستمر . ان المعجزة او الخارقة التي حققتها ثورة عبد الناصر هي توحيد هدف النضال الثوري لكل جماهير الثورة العربية ، هدف القضاء على الاستعمار القديم والجديد ثم القضاء على عملائه والتصرف في ساحة النضال بذكاء ثوري لا يسمح بتبديد اي طاقة تخدم اهدافه العاجلة او البعيدة المدى . وبذلك تجسدت معجزة ثورة عبد الناصر يوم جنازته نفسها . كانت الجماهير تهتف وهي تبكي «هنكمل المشوار».

ان الخوارق ليست تعاد حقا . ولكن الفكر المتخلف الذي تمثله قصيدة نزار الرديئة لا يعرف شيئا عن الثورة ولا عن جماهيرها . قصاراه ان يتوهم في الانقلابات صورة الثورة . وهو لا يرى في الجماهير سوى حشود من الغوغاء . ولكن هذه الجماهير الثورية التي تعلمت من قائدها ان لا بديل للنضال حتى النصر سوى الاستسلام حتى الفناء كانت قد قررت ان تحيل الخارقة الى قانون والاستثناء الى قاعدة ، فملأت بنفسها الفراغ الذي خلفه الانتهاء المادي لحياة زعيمها .

وحينما يقول نزار قباني :

فنحن شعوب من الجاهلية

ونحن التقلب ، نحن التذبذب ، والباطنية

نبايع اربابنا في الصباح

ونأكلهم حين تأتي العشية

حينما يقول نزار قباني هذا الكلام فانه يكشف عجزه عن فهم المعنى الذي ابرزه عبد الناصر بكلمة «الشعب العربي» ذاتها . ان التذبذب والتقلب والباطنية لم تكن هي صفات الشعب العربي السوري مثلا يوم الانفصال المشؤوم حين خرج هذا الشعب في حلب ودمشق ودرعا واللاذقية وغيرها من المدن السورية يقاوم دبابات الانفصال . ولم تكن هذه هي صفات الشعب العربي في طرابلس ليبيا حينما رأى عبد الناصر على ارض مدينته او الشعب العربي في خرطوم السودان حينما واجه اعداء الثورة الوطنية العربية قبيل مؤتمر الخرطوم او الشعب العربي في لبنان الذي ضرب بالسلاح محاولة طعن الوحدة في ظهرها وطعن الثورة الوطنية في العراق عشية انفجارها . التذبذب والتقلب والباطنية هي صفات الطبقات المستغلة المتواطئة بأحزابها وحكوماتها مع الاستعمار ، والتي اكرهتها قوى الشعب العربي الثورية على مداراة تواطئها وعمالتها للاستعمار والتي كانت تتحين الفرص للانقضاض على الثورة العربية وعلى جماهيرها التي قادها عبد الناصر.
نزار قباني يطلق صفات طبقة معينة على الشعب العربي كله حتى يضيع «الشامي في المغربي» كما يقول المثل العامي ولا يعود احد يعرف من الذي تخلى عن الثورة الوطنية العربية التي قادها عبد الناصر ومن الذي كانت هذه الثورة تجسد حياته وأحلامه ونضاله جميعا .

.... لقد كانت فلسطين والنضال الثوري العربي ضد الصهيونية هما البؤرة الاخيرة الدائمة التي تلاقت عندها كل جماهير الثورة الوطنية العربية وتبلورت فيها كل اهدافها وتحددت مواقع قواها وقوى اعدائها . وبهذا المعنى ولظروف تاريخية عديدة فان النضال ضد الاستعمار الاستيطاني الاجلائي العنصري في فلسطين والذي يهدد بالامتداد الى الوطن العربي شرقا وغربا ويدعمه الاستعمار العالمي ، هذا النضال هو المعركة التي تنصهر في نيرانها الوحدة العربية والوجود القومي العربي على مستوى مادي ومحسوس .... وأعداؤنا لا يريدون فرصة افضل من تفكك وحدة قوى الثورة العربية ووحدة الثوار الوطنيين العرب وارتيابهم بعضهم في البعض وفقدانهم لوحدة الارادة والقدرة على توحيد العمل الثوري الوطني على المستويات السياسية والعسكرية .

ان حملات التشكيك والتفتيت التي يشنها الاعداء والاصدقاء

الزيفون قد تجد تربة صالحة للنمو في النزعات الاقليمية التي تختفي وراء تظاهرها بالتمسك بمصالح المصريين وحدهم مثلا رغبة في التحلل من التزامات المعركة القومية التي يتوقف عليها مصير الشعب العربي في مصر ذاتها بقدر ما يتوقف عليها مصير الشعب العربي في كل اقطاره وعلى كل جبهات وجوده . وهذه النزعات الاقليمية التي قد تتخفى وراء شعارات وطنية او اجتماعية او دينية براقة لا يغذيها سوى تضخم مصالح الطبقات المستغلة من ناحية وحرمان الجماهير من مصادر الوعي السياسي الوطني والقومي الذي لا يدعمه سوى تحقيق المصالح الحقيقية لهذه الجماهير نفسها ...

●

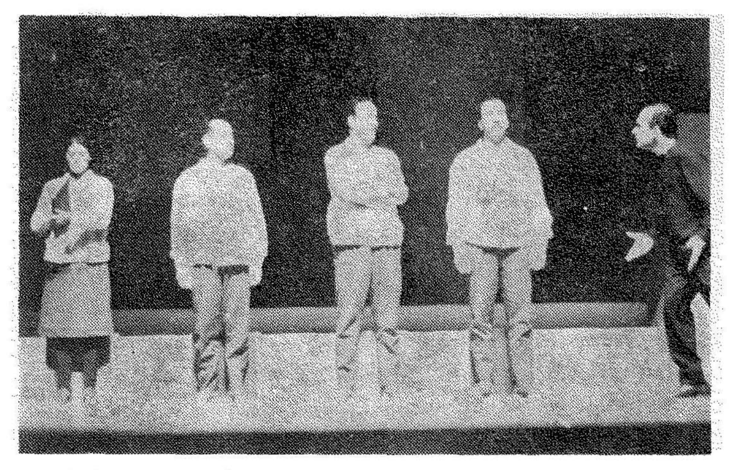
في ليلة واحدة استعادت جماهير الشعب العربي في كل اقطاره توازنها بعد فقد جمال عبد الناصر . ولكن ليس من مصلحة الاعداء والاصدقاء المزيفين ان يستمر احرار الشعب العربي على مواصلة ثورته الوطنية القومية والاجتماعية والثقافية . وليس امام هؤلاء من سلاح اولي سوى التشكيك في المعنى الثوري «للعروبة» وسوى التشكيك في قدرة القوى الثورية العربية على توحيد صفوفها وعلى حمل هذه القوى على الارتياب في قيمة وحدتها ، اي في قيمة عروبة الثورة الوطنية مقابل التمسك باقليمية هذه الثورة التي لن تكون ثورة بعد اذا تخلت عن بعدها القومي وانحصرت داخل نطاق الاقليمية الضيق ، واذا فقدت الارتباط بين الثورة التحررية الوطنية والثورة الاجتماعية التي تحقق للعروبة معناها الرئيسي : فالعروبة تصنع في نضال الجماهير الثورية من اجل الحرية والعدالة والتقدم والرخاء والسلم . وهذا هو المعنى الذي عاش من اجله عبد الناصر، واستشهد من اجله ايضا .

القاهرة — **سامي خشبة**

العراق

الرؤيا الواعية في مسرحية « الخرابة »

بقلم الدكتور جميل نصيف التكريتي



الواحد مع الاول (كريم عواد) والثاني (فاروق فياض) والثالث (يوسف العاني) والرابع (ناهدة الرماح)

●

« احنة جينه د نشوف مسرحية ونضحك ونتونس .. لو جينه نسمع خطبة جافة ونصايح نقزز كأنما احنة ناس جهلة ،متخلفين ، او متهمين .. تصوروا متهمين ! » (1)

هذا ما تقوله « الواحدة » في بداية المسرحية ، ولعل هذا ما يردده جهرا او سرا امتداداتها داخل المسرح اوخارجه . اما بالنسبة لغالبية جمهور المسرحية ، فلم تر فيها ، أي المسرحية . اتهاما بل كشفا لا برحم عن الحقيقة .. حقيقة عالمنا المعاصر ، حيث الصراع يتعاظم باستمرار بين قوى الخير والنور والتقدم والسلام من ناحية، وبين قوى الاستغلال والقهر والظلام من الناحية الاخرى . وعبر هذا الصراع تنكشف نظرتان للكون ، وموقفان من الحياة ، واسلوبان : احدهما يعتمد الصدق والصراحة والحقيقة والخير للجميع ، اما الاخر فيتوسل بالكذب والمراوغة والزيف ويريد الخير له ، لنفسه فقط والشقاء والالام للاخرين . الاول يجسد كل ما في حياتنا الانسانية من خير منذ ان كانت على وجه الارض حياة ، اما الاخر فيجسد كل ما لاقته هذه الانسانية المعذبة من شرور ومظالم مسؤولية عن كل ما سكب من دموع واريق من دماء .

مسرحية « الخرابة » مسرحية هادفة منحازة في كل كلمة من كلماتها ، في كل عبارة من عباراتها ، في كل حركة تبدر من شخصياتها. ولعلها من هذه الناحية لا تضيف جديدا الى مجموعة يوسف العاني المسرحية طيلة العقدين الماضيين ، ومع ذلك فهذه المسرحية جديدة لا على المسرح العراقي فحسب بل وعلى مسرح العاني نفسه ، في صفاء ودقة الرؤية وطبيعة وعيها لاهم قضايا عصرنا ، وفي شموليتها ونجاحها في ابراز هوية الصراعات الرئيسة التي تنتظم عالمنا من اقصاه الى اقصاه ، وفي الكشف عن بواعثها ومنطلقاتها وفي ابراز معالم الاستقطاب في الحياة وتجسيد ذلك في موقفين متمايزين متعارضين ومتناقضين .. لكل منهما هويته ومرتكزاته .. اخلاقيته وسلوكيته .

ومنذ اللحظات الاولى تضعنا المسرحية وجها لوجه امام هذه الظاهرة الاستقطابية في الحياة .. ظاهرة مرة وقاسية ولكنها حقيقة يجب تشخيصها وادراكها ليسهل علينا بالتالي تحديد موقفنا منها ولتصبح عملية تحديد هذا الموقف مسألة ممكنة ومثمرة :

الاول والثاني اسمع
الاول والثاني شنو ؟ « ماذا ؟ »
الاول الجاي « الشاي »
الثاني شبيه ؟ « ماذا به ؟ »

الاول صار ساعتين ديفور ،وبعد ، الماي ، ماي مثل ما هو ... حفنة ونص حطيت جاي والماي بعده ماي والجاي بعده جاي

وستبقى هذه العزلة بين الماي – الماء – والجاي – الشاي – رمزا للتمايز والاستقطاب في الحياة .. سيبقى النور يصارع الظلام حتى يصرعه وسيبقى الخير يصارع الشر حتى يقضي عليه . وسيبقى هذا الصراع قائما ما بقيت هناك قوانين تسن لاضفاء الشرعية على تمتع البعض بثمار جهود البعض الاخر .. ما بقي هناك مستغل (بكسر الغين) ومستغل (بفتحها) عاطل متخوم وكادح جوعان . وسيبقى «الجاي جاي والماي ماي » ما بقي « الواحد » و« الواحدة » وامتداداتهما على كذبهم ودسهم وسعيهم لاستغلال الاخرين وزرع الفتنة بينهم لتسهل سيطرتهم عليهم والتحكم في رقابهم . سيبقى هذا التمايز قائما ما اصر « الواحد » و« الواحدة » وامثالهما على الكذب والتعدي والحرشة حتى تتمكن قوى الخير من اقتلاع الشر من جذوره ورميه مع اصحابه في مزبلة التاريخ .

الواحد : اكبر نقطة ضعف . واحسن فرصة الي اخش للخرابة

(1) « الخرابة » ص ٩ ، تأليف يوسف العاني ، منشورات الطريق الجديد . بغداد ١٩٧٠



الواحدة (زينب) مع الواحـد (روميو يوسف)

نتفرج عليهم ونسمع منهم ، واذا مـا يحجون نحجيهم ونورطهم ..ونشوف بعدين ياهو احسن .. خرابتهم لو احنة اللي همه يكولون علينا .. احنا الخرابة .. بس خلنتركهم يتعاركـون بعد . . حتى مهمتنا تصير كلش سهلـة (ينظر الى الجهـة التي كانت فيها الواحدة) .بس وين المدموزيل . مدموزيل دتتفرجين ؟

الواحدة : دا أتفرج .. بس ما مرتاحة .. اريدهم يتعاركـون اكثر .. يختلفون اكثر ، حاول تخليهم يتقاتلون بوحشية .. كولهمهاي بطولـة ، هذي امجاد وبعدين .. اريدك تبهذلهم واحد واحد .
(الخرابة . ص ١٧)

وحيثما تكون الحياة في اي زاويـة من زوايا كوكبنا الجميل ،يكون هناك عالمان من : الصدق والكذب . من الخير والشر ، من الحقيقـة والزيف ، من النور والظلمة ، فالصدق والخير والحقيقة اخلاقيـة حياتية تترجم الانتماء الاجتماعي لحملتها ، كما ان الكـذب والشر والزيف هي الاخرى كذلك اخلاقية تحدد بدورهـا الانتماء الاجتمـاعي لحملتها . فلا صدق بلا حياة يكتسب منهـا محتواه الاجتماعي وكذلـك قل مـع اي صفـة من الصفات الاخرى الايجابي منها والسلبي .

هناك في القمر ((ماكـو صدك وجذب .. حياة ماكو)) الحياة على الارض .. ومعها الخير والشر .. معها ((قنابل تمسح مدن بكاملها))هذا من ناحيـة غيـر انه من الناحية الاخرى هناك ((مي غزير ينعش الكاع وتخضر السنابل)) عالمان احدهما يصنع الظلم والاخر يحاول ، رغم الظلم الذي يتعرض لـه ، ان يصنـع الحياة والخير . هناك ((حس طبـل ومزيقـة واثنين د يتزوجون)) غير ان هناك ((طفل يبجي ضيـّع امـه ، خبصة والالاف د يعبرون النهر والجسر مهدم والنار تاكل بيوتهم))ووراء هذا الشر ((اشكال غريبة مثل الغربان بدلت الابيض اسود .. سحكت الورد وكعدت بنص بساتين البرتقال والزيتون)) و ((البرتقال صار حصو ... والزيتون انكلب نبدور)) الا ان قوى الخير حملة راية الحقيقة في هذا العالم لـم تستسلم ، تحولت الى ((وجـوه بس عيـون .. روس ملفوفـة بيشامغ حمر .. يمشون علوسج ينكلب العوسج حنطة .دمهم يسيـل عالصخر .. يتفجر بمكانه نبوع ماي)) . على هذا المنوال تسير المسرحيـة وتنمو فتقدم شكـلا جديدا من اشكال التعارض في الحيـاة في كل مشهـد جديد وفي كل موقف وفي كل لوحـة .

الثلاثة (الاول والثاني والثالث) رموز للحقيقة الانسانية فـي الحياة ، وحملة رايتهـا يجسدون لنـا كل قوى الخير ماضيا وحاضرا، يتوقون للنور ، يسعـون للسلام يتمنـون الخيـر لانفسهم وللاخرين، يحلمون بالماء والخضرة ، بالبرتقال والزيتـون . الثلاثـــة يتكاتفون ويهمهمون ثم يقفـون صفا واحدا متحدين سكان الجانب الاخر من العالم المتمثـل بـ ((الواحد)) و ((الواحدة)) ..

الثلاثة : انتو الكاعدين وره الحايط الرابع الشيول . هذا الواحد اللي يريد يجي ، خلي يجي لا يظل يتفرج مثل الحرامي .. يجي بس بشرط واحد : جذب ما يجذب ، حرشةما يتحرش .. تعدي ما يسوي .. وبيه خير ويسأل .. احنه منتظرين !

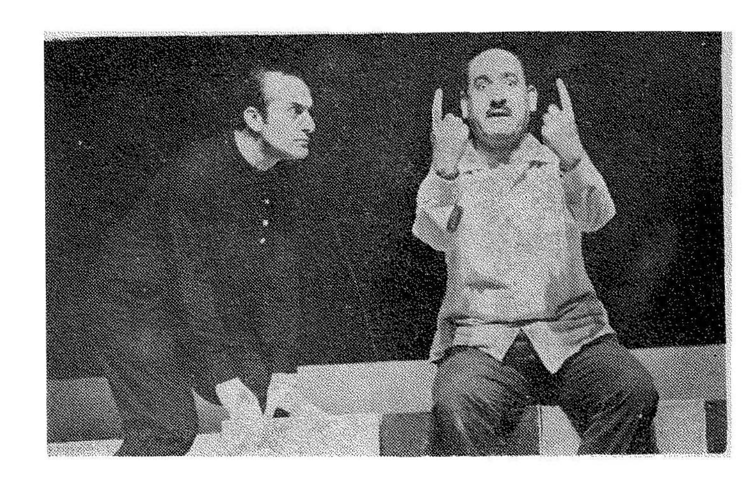
غير ان الواحد لا يوافق على ذلك ، فهـو لا يستطيع ان يتصور نفسه بلا كذب ، بلا حرشة بلا تعدي . واذا ما استشعر خطرا قديحول بينه وبيـن مزاولـة امتيازاته العزيزة عليه هـذه استغاث واستنجد.. استنفر قوى الظلام من امثاله : ((سوولي جـارة ،آنـي متورط)) . بالضبط كمـا استشعرت حكومة ترينيداد العميلة مؤخرا لهيب غضب الشعب المسحوق فاستنجدت بقوى الظلام المتمثلة باساطيل امريكـا وانجلترا لسحق قوى الثورة .. لسحق تطلعات شعب ترينيداد للنـور والحيـاة الكريمـة ..

الصدق والكذب ، العدل والظلم ، الخير والشر كلمـات هائمـة وضعت للدلالة على معـان تبقى مجردة ما لـم تترجم الى واقع ملموس .. الى عمل محدد .. وخلال ترجمتها الى هذا الواقع غالبا ما ينقلب الابيض اسود والنهار ليـلا ويجعل من الفضيلة رذيلة ومن البطولـة خيانـة ومن الشهامة نذالـة .

وعندمـا نسعى لتسمية الابيضابيض والاسود اسود ..وان تجرأ البعض على تسميـة الشر باسمه الكريه اصطدم حتمـا بارادة من نوع اخر ، ارادة تسعى جاهدة لتزييف التاريخ وقلب الحقائق . فالفاتـح يسمى نفسه محـررا والغازي منقذا والمستغل شريكا .

في كل مجتمع طبقي هناك حقيقتان ، ولكـل مصطلـح معنيان ، وللعملـة وجهان وللسلاح حدان .. فالسجون وجدت ظاهرا للمجرمين واللصوص غير انهـا غالبا مـا تضم حملة لواء الحقيقة بين جدرانهـا الرهيبة في كل مجتمع طبقي ، ظالم ومظلوم ، حاكم ومحكوم ، مستغـل ومستغـل مضطهد ومضطهد . والا لزالت الصفة الطبقية عنه . والقول بضرورة التمايز الطبقي بحد ذاته انحياز الى جانب الظلم ضد المظلوم، الحاكم ضد المحكوم ، والمتخوم ضد الجائع ، العاطل ضد الكادح. فخير الاول شر للثاني وسعادته على حساب شقائه وصحته على حساب مرضـه وشبعه على حساب جوعه .

لقد كانت ((الخرابة)) جديدة تمامـا على جمهور المسرح العراقي، فكـان طبيعيـا ان تثير ارتباكا وحيرة ، ذلك لانه اعتاد على ان يشاهد مسرحيات تتكون من شخصيات محددة المعالم لها ارتباطاتها الاجتماعيـة واطرها التاريخية المحددة ايضا تجسد له حدثا موحـدا متناميا .. شخصيـات تجد نفسهـا في موقف .. وضعية تتغلب عليها وتتخطاهاالى وضعيـة اخرى وثالثة ورابعـة تعمل كلهـا على الكشف عن هوية هذه الشخصية او الشخصيات ، ومن مجرى هذا التتابع السببي الوضعيات يتكامل نسيج الحبكـة .. يتنقل بنا المؤلف من ازمة الى ازمة حتى تبلـغ المسرحيـة بنا ذروتها لتنحل حبكتهـا (عقدتها) وليعاد توزيـع القوى وليتم اعادة النظر بكـل القيم التي تعرفنا عليها خلال الوضعيات والمواقف المبكـرة وليتم التحول النهائي من النقيض الى النقيض كمـا يقول ارسطو . لقـد عودت المسرحية التقليدية المشاهد العراقي على كل هذا بينمـا لـم تلزم مسرحية ((الخرابة)) نفسهـا بشيء منه ..كادت تكون بـلا صراع تقليدي يلازم نموه نـمو الحدث نفسه ... ذلك لان ((الخرابة)) لا نتعامل مع حدث تقليدي .. وبالتالي لم نتعامـل مع شخصيـة تقليدية ، واخيرا لم يكن فيها تتابع سببي لوضعياتها ولا لنمو اي مـن مقوماتهـا سواء منهـا ما يتعلق بالحدث او بالشخصية .ومـن هنا الحيرة والارتباك اللذان كانا حصيلة البعض من مشاهدتهم لمسرحية ((الخرابـة)) .



الواحد (روميو يوسف) مع الثالث (يوسف العاني)

فهل تتوفر في مسرحية ((الخرابة)) الوحدة التي لا غنى لاي عمل ادبي وفني عنها ؟. نعم توفرت لها مثل هذه الوحدة لكن لا في الموضوع او الحدث التقليدي بل في فكرتها ، في تصورها للعالم ، في هـذا العالم الفكري والاخلاقي الذي نتعرف عليه ونحن نقرأها او نشاهدها .

لقد افترضت مسرحية ((الخرابة)) في جمهورها القدرة على اكتشاف الروابط الموضوعية التي تربط ((الاول)) بكل من الحاج نجم البكال وبالمثل عبدالله وبشخصية بروتس التي مثلها ، وفي الجو الذي ساد او اعقب ذلك التمثيل وبالسفا والمعلم والسائق والملا وغيرهم وغيرهم وذلك في عوالمهم الفكرية والذهنية والخلقية .. في موقفهم من هذا العالم .. لقد كانوا ظلا واحدا بالفعل كما صورتهم المسرحية.

وكذلك الحال قل عن ((الثاني)) والاصول التي يعتبر امتدادا لها وعن ((الثالث)) وامتداداته ... و ((الواحدة)) وامتداداتها الى عشتروت عبر المحامية ـ الكاوبويز الامريكية ـ و ((الواحد)) وامتداداته مع عملاء الشر فهو مجرد دمية في هذه السلسلة الطويلة التي تنتظم وفي قوى الشر والعدوان وعن طريقهم يتم امرار كـل المخططات وتبييت كل المؤامرات .

ومن اجل ان نواكب الثلاثة ((الاول والثاني والثالث)) ونتفاعل معهم علينا ان ننتقل الى اللامكان واللازمان .. الى عالم الحقيقة المجردة التي يمثلها هؤلاء الثلاثة . شخصيات بلا ذوات ، بلا صفات مميزة . ملابسهم واحدة ، تفكيرهم واحد ، بلا حتى اسماء .. رموز تتحرك وتتكلم .. اي من هؤلاء ((الثلاثة)) اكثر من واحد وكلهم ، مجتمعين ، يكونون واحدا في تمثيله للحقيقة .. واحدا اليوم وامس في الحاضر والماضي القريب والبعيد .. وللتغلب على الصعوبات التي تفرضها طبيعة مثل هذا التناول رأينا المؤلف يوفق بين التجريد الذهني كاسلوب في رسم الشخصيات ـ الافكار ، وبين الالتزام بمبدأ نمذجة الشخصيات وذلك في المحافظة على اظهار خصائصها الذاتية وارتباطاتها بالواقع الموضوعي دون ان يسمح لذلك بالتأثير على خط المسرحية العام على الاغلب .

لقد كان الاول والثاني والثالث انماطا .. افكارا مجردة ، رموزا تتحرك وهم على خشبة المسرح ، ولكن بمجرد ان يعودوا الى اصولهم التي هم امتدادات لها نتعرف عندئذ على شخصيات معينة لها خصائصها الذاتية وتعيش واقعا اجتماعيا محددا . فالاول ـ فكرة مجردة ، هائمة معلقة كالرقم الذي اتخذته اسما لها والطيبة والصدق والحقيقة التي يعبر عنها ويسعى لها ويستميت بالدفاع عنها .. غير ان جذوره وارتباطاته تعود به الى الحاج نجم البكال .. ابن ثورة العشرين .. شخصية حية ذات خصائص ذاتية محددة .

والثاني كذلك فكرة مجردة .. حقيقة من حقائق هذا الكون .. غير انه عندما نبعث فيه شخصية لعيبي وزوجته سكينه .. نرى امامنا فلاحا عراقيا : بلغته وهمومه وملابسه وكفاحيته ـ في مقارعته لمباذل الاقطاع وصموده كالطود امام بطشه وجبروته . اما الثالث فقد استحال الى الفكرة ـ الرمز بمجرد ان دخل المسرح ولما تزل اصداء الاطفال الذين لاحقوه تتردد في اسماعنا .. وعندما نبعث شخصية غنية نبعث فيه ايضا شخصية حساني الفقير المسحوق ولكنه الطيب .

وغنية هي الاخرى شخصية محددة وحياتية قبل ان تدخل المسرح فتتحول الى فكرة ، الى حقيقة من حقائق هذا الكون ، وتأخذ سلسلها الرابع بين الاخرين ـ الحقائق ولم تعد غنية بعينها او غنية بذاتها .. بل جزءا من كل و((اكثر من واحد)) في نفس الوقت .

فالرؤيا التي تقدمها لنا مسرحية ((الخرابة)) عن العالم تتلخص في ان الحياة كانت وما تزال حصيلة الصراع الابدي بين قوتين متعارضتين متناقضتين : واحدة تصنع الشر وكل المظالم والاخرى تكون غرضا لهذا الشر وهذه المظالم ولكنها تعمل دائبة على درئه والتخلص منه محاولة عبر ذلك اشاعة الخير والعدل والمحبة والسلام .

تبدأ المسرحية بالفكرة ، بالرمز وتعود بنا الى الحياة عن طريق بعثها ، استحضارها حاضرا وماضيا . وبهذا المعنى كانت مسرحية ((الخرابة)) امينة على نفسها محافظة على وحدتها ومنطقها فالاول كفكرة وكرمز تجسيد لاكثر من شهيد من شهداء الحرية في العالم: انه مع الخير ضد الشر ، مع الكادحين ضد جلاديهم ، مع السلم ضد الحرب ، مع الصدق ضد الزيف . وهكذا كانت كل الشخصيات التي يعتبر الثاني في امتداداتها : لعيبي وبوشكين وبابلونيرودا وكوران والرصافي وغيرهم .

من بين الامور التي يتعلل بها المستاؤون من مسرحية ((الخرابة)) ان اي مشهد من المشاهد ((الاستحضارية)) اي استحضار الحياة الماضية لاحدى الشخصيات الثلاثة ـ الرموز يمكن ان يستعاض عنه باي مشهد اخر وذلك لافتقار هذه المشاهد الى رابطة سببية تجعل على حد زعمهم من تتابعها امرا منطقيا او حتى حتميا . وهذا الاعتراض وارد ومردود في آن واحد . فالاعتراض وارد لانه من الناحية العملية يمكننا فعلا ان نستعيض عن اي لوحة باخرى .. ان نضع اللوحة التي تمثل لعيبي مكان تلك التي تمثل الحاج نجم البكال والعكس . ان نجعل ((الاول)) امتدادا الى لعيبي لا الى الحاج نجم البكال والعكس نجعل الثاني امتدادا الى الحاج نجم البكال بدلا من لعيبي او اي من الشعراء. بل يمكن ان نذهب الى ابعد من ذلك فنجعل كلا من الاول والثاني والثالث والرابع امتدادت لشخصيات او ذوات لم تأت المسرحية على ذكر لها ، ونستغني عن تلك اللوحات التي تقدمها لنا في شكلها الحالي لكن مع شرط واحد هو ان نحافظ على العلاقة والرابطة الذهنية والفكرية والاخلاقية التي جعلت من كل من ((الاربعة)) امتدادات لهذه الشخصيات بالذات .

ولنضرب على ذلك امثلة من مسرحية ((الخرابة)): يمكن ان نضع الاول مكان الثاني والثاني مكان الثالث والثالث مكان الاول دون ان تختل المسرحية ودون ان يؤثر ذلك على سيرها او فكرتها بشرط ان يكون الاول امتدادا للعيبي لا للسركال والثاني امتدادا للحاج نجم البكال وليس لاحد القادة الانجليز .

وامتدادا لبروتس لا ليوليوس قيصر . هذا هو الشرط الذي لا غنى لنا عن مراعاته والا لم نبق امامنا مسرحية ، وبمراعاته فقط يمكن ان نحافظ على الخط الفاصل دائما بين هاتين القوتين المتعارضتين المتناقضتين في العالم والا اختلطت علينا الامور وهذا ما ترفض ان تقع فيه المسرحية وما كان لها ان تقع فيه . وقياسا على ذلك يمكن ان تقول الشيء نفسه عن الخط الآخر ـ خط ((الواحد)) و((الواحدة)).

. فالواحد لا يمكن ان يكون الا امتدادا لاحد القادة الانجليز فيتقمص شخصيته ويغير من هيئته وحركاته ما ينسجم والدور الجديد الذي هو امتداد له . اما ((الواحدة)) فهي امتداد للمحامية الاميركية الكاوبويز . والمحامية هذه حفيدة امينة لعشتروت . فكما انعشتروت استغلت مفاتن جسدها وعهدها لاستدراج ضحاياها وايقاعهم في افخاخها تستغل امريكا هي الاخرى كل عهدها الحضاري لاستدراج العملاء الذين تستخدمهم في فرض سيطرتها وتأمين اطماعها الجشعة.

المحامية : (موجهة حديثها الى الاربعة) : خطأ كل رأيكم خطأ. تتساقون وره اراء غريبة .. هدامة .. وتعوفون النعيم .. النعيم اللي اكدر اوفر لكمياه .. السعادة اللي نعيشون بيها دائما .. نرف.. مرح .. ونسه .. تنعموا بالحياة ، ولا تباوعون لا يمنة ولا يسرة .باوعوا على انفسكم بس ..اتركوا التفكير بالآخرين ..الاخرين رعاع.. كان لازم البشرية تتخلص منهم حتى نرتاح .. ويصبح العالم ، عالمنا احنه .. شوفوا لعاباتي شوفوهم شلون سعداء .

الدمى : (يضحكون ويرقصون)

المحامية : صيروا مثلهم . ايدوني وتعالوا أخلي الفي يفطيكم.. والحرير يفركم . تعالوا .. تعالوا .

ارتموا في احضان عالمي السعيد .. شتكولون ؟

الاربعة : التاريخ .. يا ايتها السعادة المزيفة هو الذي يرد .

ويرد التاريخ فعلا .. ويخرج علينا جلجامش من اعماق التاريخ ومعه انكيدو ثم عشتروت ينقلون الينا حكمة التاريخ الخالدة .. واذا بها هي هي .

عشتروت : جلجامش .. تعال يا جلجامش وكن عريسي وحبيبي

وهبني ثمرتك امتع بها ..

كن زوجي وأكون زوجك ..

سأعد لك مركبة من حجر اللازورد والذهب

عجلاتها من الذهب وقرونها من البرونز

واذا دخلت بيتنا فستقبل قدميك العتبة والدكة

ستنحني لك الملوك والحكام والامراء

وسيقدمون لك الاتاوة من نتاج الجبل والسهل

غير ان جلجامش لم ينخدع .. انهارت امام صموده ووعيه كل مغريات عشتروت .

جلجامش : اي خير سأناله لو تزوجتك

انت

ما انت الا الموقد الذي تخمد ناره في البرد

انت قصر يتحطم في داخله الابطال

انت قير يلوث من يحمله ، وقربة تبلل حاملها

...   .

اي من عشاقك من بقيت على حبه ابدا ؟

...   .

لقد احببت طير الشقراق المرقش

ولكنك ضربته بعصاك وكسرت جناحه

...   .

واحببت الاسد الكامل القوة

ولكنك حفرت للايقاع به ـ سبع حفر

واحببت الحصان المجلى في البراز والسباق

ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والسير

...   ...   الخ

وتلتفت الى ((اشولنو))

عشتروت : تعال اليّ يا حبيبي ((أشولنو)) ودعنا نذق متعة رجولتك. مد يدك والمس مفاتن جسدي .

اشولنو : ماذا تبغين مني ...؟

الم تخبز امي فآكل منها .. حتى آكل طعام اللعنة والعار ؟

وهنا تنهار عشتروت . فتستنجد بأبيها ليعينها على جلجامش واشولنو رمز الوعي والارادة الخيرة والصمود . ان قول جلجامش الحقيقة تعتبره عشتروت اهانة ومسبة واعتداء فتنطلق التهديدات من بين شفتيها كالحمم :

عشتروت : ابي ان جلجامش قد عزرني واهانني

لقد سبني وعيرني بهناتي وشروري

فاذا لم تخلق لي الثور السماوي فلأحطمن باب العالم الاسفل ،

وافتحه على مصراعيه واجعل الموتى يقومون فيأكلون الاحياء .

وفي نفس الوقت الذي تنسحب فيه عشتروت وهي تردد : ((يصبح الاموات اكثر من الاحياء)) ، تدخل المحامية التي تجسد لنا اخر ما وصلتاليه اخلاقية الامبريالية الامريكية مرددة نفس العبارة.. وبهذه الصورة تجسد لنا مسرحية ((الخرابة)) العلاقة الروحية بين صانعي الظلام اليوم وصانعيه في امس القريب والبعيد وكشفت عن انتمائهم الى عالم واحد واخلاقية واحدة وسلوك واحد .

وعندما تصل بنا محاكمة التاريخ لسعادة ((امريكا)) المزيفة الى عرض مأساة الانسان في كل من فيتنام وفلسطين وعندما تتعاقب امام المشاهدين مواكب الفدائيين والفيتكونك يكون حماس الجمهور قد بلغ ذرى جديدة تماما على المسرح العراقي لم يبق معه سوى كنس صناع الظلام مع عملائهم الى مزبلة التاريخ .

فليس غريبا ان يرفع البعض عقيرتهم مذكرين بحرم الفن المقدس وضرورة الارتفاع به عن مستوى المخاطبة المباشرة على حد زعمهم وردنا عليهم نأخذه من المسرحية نفسها ونهمس في آذانهم ((الفن فن .. بس الفن للناس)) وانسوا رجاء صراخ صاحبكم ((الواحد)) وهو يقول : ((يا يابه .. هم راح يحودوني للسياسة)) !

ايها السادة : لقد جاءت دعوتكم متأخرة . سلوا سلفكم الصالح. الم يجعل من الفن سلاحا لتهديم قلاع الاقطاع . هل التفت سلفكم الصالح جدا الى صراخ الاقطاعيين الداعي الى الاخذ بنظرية الفن للفن فلماذا اذا تنكرون على جماهير الشعب الكادح وطلائعها الثورية ايمانها بان الفن يكتسب قيمته الوحيدة من هذا السلاح الذي يضعه تحت تصرف الجماهير الكادحة المسحوقة تستخدمه في صراعها ضد مضطهديها .. ضد قتلتها ومصاصي دمائها ؟ سلاحا بيد الفيتناميين ضد فلول الغزو الامريكي وعملائهم سلاحا بيد الفدائيين ضد الصهيونيين اشد عملاء امريكا شراسة وخطرا في الوقت الحاضر .

لقد وفرت لنا المسرحية ونحن نشاهدها متعة بالغة واثارت فينا حماسا نبيلا لقضية الشعوب وحقدا مقدسا على اعدائها .. فان تدّعوا انها كانت عاجزة عن ان تثير فيكم الشيء نفسه فدونكم الافيون .. اغرقوا فيه حواسكم وانسوا عالمكم فهذا عين ما يريده منكم الاستعمار وأعداء البشرية .

وتحية الى الاستاذ المؤلف المسرحي يوسف العاني .. والى فرقة المسرح الفني الحديث بما جادوا به علينا من فن وابداع واخلاص واثارة حية .. نحن نتطلع اليهم بالمزيد منها .. والى لقاء قريب كما نرجو . ومواسم حافلة بالخصب والنجاح والتقدم .

بغداد

جميل التكريتي

اكاديمية الفنون بجامعة بغداد